П. КОГАН

Вместе с музыкантами



Павел Павлович Коган (1894—1973).
Фото Д. Ф. Ойстраха

П. КОГАН

Вместе с музыкантами

Издание второе, дополненное

Москва
«Советский композитор»
1986

ББК 85.313(2)7
К57

Коган П.

К57 Вместе с музыкантами. 2-е изд. — М.: Сов. композитор, 1986.— 272 с. [9] л. ил.

Известный советский музыкальный деятель, посвятивший свою жизнь организации концертов выдающихся музыкантов-исполнителей, поиску молодых дарований, рассказывает в предлагаемой книге о первых шагах на избранном пути, о встречах с замечательными музыкантами, о расцвете советской исполнительской школы. Первое издание увидело свет в 1964 году. Второе издание дополнено воспоминаниями о новых именах, письмами музыкантов к П. П. Когану, статьей журналистки Л. Маркеловой об опыте организации гастрольной работы отца.

К $\frac{4905000000—327}{082(02)—86}$ КБ24—33—86

ББК 85.313(2)7

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ *

Яркая талантливая работа Павла Когана не нуждается в рекомендации — так же, впрочем, как и ее автор — известный советский организатор концертов, точнее — организатор концертной работы ряда выдающихся советских музыкантов-исполнителей.

Книга говорит сама за себя. Материал нов в нашей литературе, изложение увлекательно. Если я все же считаю возможным предпослать ей краткое предисловие, то исключительно для того, чтобы подчеркнуть важность основной мысли книги и актуальность круга вопросов, который связан с советской музыкально-организаторской деятельностью.

Человек, поставивший своей задачей активно содействовать росту многих — преимущественно молодых — музыкально-артистических сил, внося в дело организации разумные начала, способствующие наилучшим проявлениям индивидуальности, жанра и стиля исполнителей, человек, оказавший большую помощь крупным дарованиям от Владимира Горовица до Эмиля Гилельса, — такой человек накопил значительный опыт в трудном и мало исследованном деле сближения артиста и публики, и тем самым его книга приобретает ценность своего рода первоисточника. И артист, и работник филармонии, и рядовой слушатель концертов почерпнут для себя интересные и поучительные сведения о заре советского концертного дела.

Это живой, безусловно искренний рассказ о трудностях и больших удачах в деятельности одного из немногих наших концертных органи-

* Эта вступительная статья была написана А. А. Альшвангом в 1940 году, когда работа над книгой еще не была завершена. — *Прим. ред.*

заторов, для которого это дело явилось источником творческих радостей, борьбы за новые принципы и своеобразной поэзии.

Для П. Когана концертирующий артист прежде всего — личность, с тем или иным, только ей присущим, сочетанием особенностей, индивидуальных склонностей, со своим культурным уровнем, кругозором, а главное — художественным талантом, темпераментом и вкусом. Доверяя собственным впечатлениям, Павел Коган, со свойственным ему чутьем, безошибочно определял наличие настоящего дарования там, где нередко крупные музыканты не склонны были находить ростки подлинного таланта. Иногда приходилось действовать в чрезвычайно трудной обстановке. Страницы, посвященные преодолению этих трудностей, читаются с огромным интересом.

Ведь прежде концертные организации избегали встреч с публикой с глазу на глаз. Они действовали проще: запродавали так называемому организованному слушателю значительное количество мест в зале — и были спокойны за финансовую сторону. Кроме того, филармонии получали дотации. Так на двойном иждивении предприятий и государства концертные деятели стоически выслушивали нелестные отзывы музыкантов и публики о художественном и организационном уровне их работы. Они знали, что никакие критические высказывания не в силах поколебать благополучие представляемых ими учреждений.

Но благополучие все же поколеблено, и бывшим иждивенцам необходимо срочно перестраиваться. Нужны новые люди в роли организаторов: художественно одаренные, знающие, инициативные. Для этих людей опыт П. Когана послужит ценным примером.

А. Альшванг

ЯРКИЕ СТРАНИЦЫ *

Любители музыки получили хороший подарок — книгу Павла Когана, известного организатора концертной деятельности плеяды замечательных музыкантов-исполнителей нашей страны.

«Вместе с музыкантами» — так названа эта работа. Читатель встречается в ней со многими знакомыми музыкантами, чьи имена стали гордостью и украшением концертной эстрады. Автор живо и увлекательно рассказывает о своих встречах с такими выдающимися музыкантами, как В. Горовиц, Н. Мильштейн, Д. Ойстрах, Э. Гилельс, Н. Осипов, участники квартетов имени Глазунова и имени Комитаса, концертная деятельность которых начиналась при активном участии и помощи П. Когана. С большой теплотой и любовью изложены воспоминания о встречах с А. К. Глазуновым. Яркие страницы воссоздают и дополняют неповторимый облик этого удивительного музыканта и человека, снискавшего у всех, кто с ним общался, глубокое уважение, человека, покорявшего своей скромностью и добродушием, горячим участием и заинтересованностью в судьбах молодых дарований.

В памяти старшего поколения музыкантов и любителей музыки сохранился обаятельнейший образ замечательной камерной певицы Зои Лодий, искусством которой так восторгался М. Горький. Глава о ней как бы озарена тем солнечным светом, который излучало ее вдохновенное пение.

Страница воспоминаний о выдающейся исполнительнице камерного танца Вере Друцкой, прожившей недолгую жизнь, напомнила

* Предваряем второе издание рецензией Д. Шостаковича и С. Баласаняна на первое издание книги Павла Когана (Сов. культура, 1964, 19 мая). — *Прим. ред.*

об огромных возможностях этого жанра, не нашедшего, к сожалению, в наши дни последователей.

Метко обрисован образ всегда живого, обаятельного и остроумного Николая Осипова, поразительного виртуоза игры на балалайке, ошеломляющего своим искусством самых взыскательных слушателей.

Одна из интереснейших глав книги посвящена легендарному П. С. Столярскому, талантливейшему педагогу, взрастившему Д. Ойстраха и Е. Гилельс, Н. Мильштейна и М. Фихтенгольца.

Страницы, посвященные квартетам имени Глазунова и имени Комитаса, отмечены глубоким пониманием этого жанра, пропаганде которого П. Коган отдал много сил, энергии и любви.

А сколько нового и интересного рассказывается в книге о юных Давиде Ойстрахе и Эмиле Гилельсе, получивших сегодня всемирное признание!

Лаконичные, но меткие зарисовки напомнят нам и о других талантливых музыкантах, некоторые из них по той или иной причине сошли с концертной эстрады, другие же и по сей день радуют слушателей своим великолепным искусством.

Красной нитью через всю книгу проходит мысль о труде, о неустанном труде, который должен сопутствовать художнику всю его творческую жизнь. Автор приводит замечательные слова Дега: «Если у тебя есть мастерство на миллион франков, приобрети еще на пять су».

Увлекательно повествуя о своих встречах с музыкантами, П. Коган попутно предлагает читателю большой новый познавательный материал. Книга знакомит нас со многими замечательными людьми разных профессий, внесшими немалый вклад в советскую культуру. Интересны исторические экскурсы, связанные с развитием отечественного музыкального искусства.

В заключительной главе автор делится своим опытом в организации камерных концертов.

Думается, книга должна привлечь внимание всех тех, кто призван сегодня бережно заботиться о молодых дарованиях, вступающих на ответственное поприще концертного исполнителя.

Д. Шостакович
С. Баласанян

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Книга Павла Когана «Вместе с музыкантами», которая и ныне не потеряла своего обаяния и остроты, — явление уникальное.

Десять лет своей жизни Павел Павлович создавал эту книгу, любовно воскрешая шаг за шагом путь музыкантов в их творческом становлении. Это не просто рассказ, а страстная исповедь человека, желающего передать трепет своего сердца, яркий опыт грядущим поколениям.

В 1984 году нашему другу и наставнику исполнилось бы девяносто лет. Деятельность его началась на заре становления молодой социалистической культуры. В обаятельной личности П. П. Когана совмещались талантливый организатор и тонкий ценитель музыки, художник и искусствовед.

К 1921 году относится его первая проба сил в Государственном концертном бюро. По мере накопления опыта, рассказывал Павел Павлович, в нем росла уверенность, что между концертным выступлением, то есть между творчеством артиста, и простым администрированием лежит еще что-то, хотя и не поддававшееся тогда точному определению, но таившее в себе новое, необходимое, важное.

Неизбежно было, приступая к новому делу, познакомиться с опытом прошлого, с концертными традициями, с историей искусства в России. Автор воскрешает многие имена, составившие славу русского советского искусства. Они возникают перед читателем не как застывшие монументы из истории отечественной культуры, а как живые деятельные люди, которым ничто человеческое не чуждо. Нельзя без волнения читать о встречах автора с Александром Константиновичем Глазуновым. Чувствуется, что не только этот замечательный русский композитор покорил пришедшего к нему полного блестящих замыслов концертного деятеля. Необычайная индивидуальность Павла Когана нашла отклик в сердце Глазунова. Достаточно вспомнить славу

организованного Павлом Коганом струнного квартета, которому было, с согласия композитора, присвоено имя Глазунова.

Одна из идей П. Когана (и она составляет лейтмотив книги) состояла в том, что концертный организатор должен быть активным участником творческого процесса, имя которому исполнительская деятельность... Он справедливо полагал, что молодому музыканту, окончившему консерваторию, труднее встать на самостоятельный путь, чем актеру — выпускнику театрального вуза. Ведь последний сразу попадает в слаженный коллектив, с традициями, определенным руководством и направлением. Всего этого лишен молодой музыкант. Начало концертной деятельности, справедливо утверждал Павел Павлович, — это своего рода прыжок в новое качество, крутой поворот в творческой биографии артиста. И на этом этапе ему необходима поддержка квалифицированного руководителя. Советские концертные организации, по его мысли, должны были стать в известной степени «продолжением консерватории», своеобразной «концертной школой» молодых исполнителей. Павел Павлович последовательно воплощал свои идеи в жизнь. Он обладал замечательным умением вдохновить исполнителя, отключить его от всего будничного, мешающего росту и творчеству. Наверное, со мной согласятся те, кто его знал, если скажу, что он сам был «душой концерта», его можно назвать режиссером вечера, в котором все было им продумано — от освещения в зале до художественно оформленных им самим афиш и программ с аннотациями.

И мне на заре концертной деятельности посчастливилось общаться с этим прекрасным человеком. Его новаторская роль, умение видеть перспективу тем более велики, что и в наши дни еще не преодолены некоторые недостатки организационной концертной работы, о которой говорится в книге.

А если вспомнить, в какие трудные времена еще молодого Советского государства начинал свою деятельность Павел Павлович, то можно назвать такую деятельность подвижнической.

Исключительно высоко оценивали вклад П. П. Когана в советскую музыкальную культуру и крупнейшие наши музыканты.

Должен сказать, что книга «Вместе с музыкантами» стала библиографической редкостью. Между тем, увлекательно повествуя о своих встречах с музыкантами, П. Коган попутно предлагает читателю большой познавательный материал. Книга знакомит со многими людьми разных профессий, внесшими немалый вклад в советскую культуру.

П. П. Когана не стало 28 августа 1973 года. И мы, близко знавшие и любившие Павла Павловича, с большой душевной теплотой чтя память нашего друга, наставника, отметили его 90-летие как дорогую для нас дату.

Думается, книга должна еще больше, чем прежде, привлечь внимание широких кругов любителей и ценителей искусства.

Эмиль Гилельс

ОТ АВТОРА *

Первые опыты работы над книгой «Вместе с музыкантами» относятся к давно минувшим дням 1938 года, когда, преодолевая чувство застенчивости, я показал наброски своих воспоминаний известному музыкальному исследователю А. А. Альшвангу. Припоминая слова Герцена, что писать свои воспоминания может каждый человек, я все же не рассчитывал на успех своих литературных начинаний. Однако рукопись была одобрена, и благоприятный отзыв побудил меня с еще большим усердием приняться за продолжение мемуаров. Впрочем, надежда скоро сменилась разочарованием. Книжные редакции брали мою рукопись, она проходила через все возможные этапы прочтения и редактуры и, как бумеранг, возвращалась в мои руки...

Путь продвижения книги в печать оказался длинным и тернистым. За двадцать лет утекло немало воды. Молодость уходила, на висках выступала седина, а я все старался утолить жажду сердца, сохраняя при этом присутствие духа, дабы не растерять остатки уцелевшей веры в достижение заветной цели. Опыт ожидания закалил меня.

В 1964 году книга наконец увидела свет... Между тем затянувшееся на столь продолжительное время издание книги не прошло для нее без пользы. Я имел возможность много раз проверить написанное, внести в него исправления, добавления, а если нужно, и сокращения.

Работая над книгой, я всегда прибегал к методу живописца. Трудясь над картиной, художник никогда не забывает поглядывать на натуру. Так, записывая дела минувших лет, я никогда не терял из

* Предисловие ко второму изданию, намечавшемуся в издательстве «Музыка», но не осуществленному из-за кончины П. П. Когана. В подготовке настоящего издания приняла деятельное участие дочь П. П. Когана, журналистка Л. П. Маркелова, статью которой мы помещаем в конце книги. — *Прим. ред.*

виду бег времени, таивший в себе громадные силы, стремительно преобразующие жизнь.

После Великой Отечественной войны мои отношения с музыкантами возобновились. Как и тогда, когда моя жизнь была наполнена концертными интересами, так и теперь, занимаясь безмолвным искусством живописи, я остался верен своим старым привязанностям. По-прежнему я посещал концерты молодых исполнителей, по-прежнему приходили ко мне за советами, товарищеской помощью, дружеским напутствием. Это устойчиво сохранившаяся традиция меня очень радовала, и с неизменным чувством расположения я делился своим опытом с одаренными музыкантами. Среди них были Леонид Коган, участники квартетов имени Комитаса, Бородина, Чайковского, в котором партию первого скрипача исполнял выдающийся скрипач Юлиан Ситковецкий.

С наступлением мира культурное сотрудничество между народами возобновилось в значительно большем масштабе, чем до войны, и музыка, как вольная птица, выпорхнула за географические рубежи. Все это, естественно, стимулировало мировое музыкально-исполнительское искусство, не давая ему остановиться, застыть, успокоиться.

Еще в большей степени эволюционировал после войны, как я уже говорил, советский слушатель. Если в двадцатых годах он только начинал учиться ходить на камерные концерты, то спустя четверть века, расширяя границы своих духовных интересов, он достиг в науке слушания поразительных успехов. И в этом все возрастающем понимании истинного искусства не трудно было уловить рождение нового, глубокого и напряженного «наукообразного», как говорил Белинский, развития эстетического вкуса. Моя память хранит интересные встречи и беседы с молодыми слушателями, постоянными посетителями концертов Давида Ойстраха, Святослава Рихтера или «Джильярдского» струнного квартета, в котором принимали участие «четыре Хейфеца».

Вообще, «человек по натуре своей художник. Он всюду, так или иначе, стремится вносить в свою жизнь красоту» (*М. Горький*). Это чувство прекрасного — великий дар, которым природа наградила всех людей, в противном случае искусство было бы достоянием только тех немногих избранников, кто его создает, иными словами, искусства в нашем понимании этого термина не существовало бы вовсе.

В предлагаемой читателю книге я не останавливаюсь на подробных биографических описаниях, однако те черты исполнителей, которые могут дополнить их художественный облик, я старался отразить на страницах моего труда. В моей книге встречаются также небольшие лирические отступления, и я прошу читателя принять их не как простые украшения текста: ведь речь идет о таких делах, где истина подсказывается не только одним холодным рассуждением, но и поэзией.

Таланты не создаются, они рождаются — это аксиома, но я уверен, что, если бы не было Третьякова, мы вряд ли увидели бы «Утро стрелецкой казни» Сурикова, или «Бурлаков» Репина, или «Всюду жизнь» Ярошенко и много, много других шедевров.

Из письма художника М. В. Нестерова

Жизнь там, где человек, а где человек, там и романтизм. В груди и сердце человека заключается таинственный источник романтизма; чувство, любовь есть проявление или действие романтизма, и потому почти всякий человек — романтик.

В. Белинский

Самое главное для художника — быть взволнованным, любить, надеяться, трепетать, жить. Быть прежде всего человеком и только потом — художником.

Не надейтесь на вдохновение. Вдохновения вообще не существует. Единственные добродетели художника — мудрость, внимательность, искренность, воля.

О. Роден

Первые шаги

На концертное поприще я вступил не сразу. В юности сочинял стихи, увлекался рисованием, писал красками, мечтал стать художником, хотя большой веры в собственные силы у меня не было. Порой мне казалось, что интерес к рисованию являлся у меня просто естественным порывом молодости, как это было у некоторых моих сверстников.

Но судьбе угодно было распорядиться так, что по прошествии многих лет, уже на склоне своей жизни, я был принят в Московский художественный институт и скоро сделался профессионалом. В молодые годы жила во мне также и другая страсть — страсть к театру, одно время мне хотелось во что бы то ни стало войти в эту таинственную, манящую и «никогда не выпускающую из своих чар атмосферу театра». Еще в гимназическую пору я часто, с черного хода, забегал за кулисы, чтобы хотя бы несколько минут подышать этим воздухом, пропитанным благоухающим запахом грима, пудры и клеевой краски декораций. Это было в Таганроге, когда я учился в пятом классе коммерческого училища, которым руководил Е. М. Гаршин, родной брат писателя Всеволода Гаршина. Редкой души и обаяния человек, Евгений Михайлович, вопреки казенным правилам, разрешал мне в свободное от занятий время выступать на сцене городского театра, где подвизалась труппа известной провинциальной антрепризы Шатлен. Здесь я и вкусил первую сладость театральной рампы, от которой потом долго не мог отрешиться. Окончив в 1919 году в Харькове высшее учебное заведение со степенью

кандидата экономических наук, я не пошел по этому пути; с новой силой меня потянуло к театру, и я начал заниматься в студии Николая Николаевича Синельникова [1]*— одного из наиболее выдающихся русских режиссеров. Спустя немного времени я оказался в числе его лучших учеников, и не прошло года, как я был принят в труппу Первого государственного драматического театра в Харькове. Но в 1921 году весь ход событий круто изменил мои планы.

Это было время гражданской войны, пора великих перемен, когда веяние революции захватило все помыслы и поступки людей, собирая энергию каждого человека и вовлекая его в гущу интересов бурно бегущих дней. Обстоятельства сложились так, что, вместо работы в драматическом театре под руководством Н. Н. Синельникова, я начал выступать на концертных эстрадах Украины с декламацией поэтических произведений, совмещая выступления с работой в государственном концертном бюро. В роли организатора я чувствовал себя неловко, ибо совсем не был подготовлен к исполнению обязанностей руководителя украинской концертной конторой, проводившей гастроли театра имени Всеволода Мейерхольда, балетные вечера Михаила Мордкина [2] с ансамблем или концерты знаменитых оперных певцов и певиц. Сборы от всех этих театральных и музыкальных постановок шли на неотложные общественные нужды.

Так мало-помалу я втягивался в новое дело и сквозь будничную административную оболочку стал замечать коекакие живые черты организаторской деятельности, еще только догадываясь, что сфера ее влияния распространяется значительно дальше, чем это может показаться на первый взгляд.

По мере накопления опыта моей работы во мне росла уверенность, что между концертным исполнением, то есть между творчеством артиста, и простым администрированием лежит еще что-то, что хотя и не поддавалось тогда точному определению, но уже таило в себе нечто новое, необходимое, важное. И я, всматриваясь во все перипетии концертного дела, входил в его жизнь, ловил все, что могло иметь прямое или косвенное отношение к концертам и что могло служить им на пользу или причинить вред. Неизбежно было познакомиться с необходимыми материала-

* Цифрами в тексте помечены имена и слова, примечания к которым даны в конце книги; звездочками — подстрочные примечания. — *Прим. ред.*

ми, с концертными традициями, с историей искусства в России.

Я стал перелистывать музыкальную летопись начиная со второй половины XVIII века, с так называемой эпохи «парика с косичкою», когда еще «в доме генерала Загрязского приезжий басист пел концерты с музыкою и желающие могли приходить в означенный день с платежом по 1 руб. с персоны».

За дальностью сведения о концертах прошлых времен крайне скудны и малодостоверны, не говоря о том, что концертные материалы, включенные в историю музыки, далеко не систематизированы. Одно лишь не вызывало никаких сомнений. Концертная жизнь первой половины XIX века, впрочем как и второй половины XVIII, была наводнена иностранными гастролерами. «Концерты и оперы, сочинения и сочинители, капельмейстеры и учителя, певцы и музыканты — все чужое» (*В. Стасов*). И в то время как рецензии о концертах итальянской певицы Анджелики Каталани[3] в Петербурге писались в стихах и говорить о ней в прозе было недопустимо, в это же время в тяжелой нужде и бесправии, на иждивении у мелкого торговца — брата отца — томился великий впоследствии оперный певец О. А. Петров. Не раз в пылу гнева дядька разбивал о голову ребенка гитару, на которой тот выучился играть.

На мрачном фоне, когда «серое осеннее небо тяжело и безотрадно заволокло душу» (*П. Чаадаев*), этот факт мог бы легко стушеваться. Он был бы также бездумно забыт, как забываются одинокие жертвы на поле боя. Но неожиданный конец «обыкновенной истории» — случайная встреча мальчика с полковым капельмейстером, поддержавшим его талант, — обозначил для меня как-то одним намеком большую тему, к которой был уже подготовлен строй моих мыслей. В сущности, безымянный полковой капельмейстер, спасший великого артиста от забвения, был одним из меценатов, которые вошли в историю нашего искусства как большая общественная сила.

Вторая половина XIX века — время небывалого расцвета искусства и литературы, эпоха русского Ренессанса — конечно, не в традиционном понимании этого слова... «Закипает жизнь, и из сонного прозябания музыка переходит в область кипучей общественной деятельности» (*П. Чайковский*). Эта деятельность захватывает не только художников и музыкантов, но и людей, не имеющих прямого отношения к искусству. Я увидел — и это особенно обострило мое внимание, — что крупные успехи, достиг-

нутые в живописи и музыке, во многом были обязаны русским меценатам. В моей памяти запечатлелись имена Мих. Ю. Виельгорского, М. П. Беляева, С. И. Мамонтова, П. М. Третьякова, С. П. Дягилева, А. А. Бахрушина, Н. Е. Цветкова, И. С. Остроухова[4]. Некоторые из них не только не утратили своей славы, но умножили ее со временем. Когда я читаю материалы о Шаляпине, передо мною непременно возникает колоритная фигура Мамонтова, сыгравшего такую блестящую роль в развитии искусства в России.

«Внутренняя сила интеллигенции нашла себе выход через Мамонтова. Его частная опера с Шаляпиным во главе заставила оцепенелый Большой театр встряхнуться. Начался период, в который исключительную роль стала играть музыка Мусоргского. Большой блеск и яркость приобрела опера благодаря великолепным декораторам Головину и Коровину»[5] *(А. Луначарский).*

Митрофан Петрович Беляев, добродушный и грубоватый, — человек дела и действия. Его имя тесно и дружески связано с композиторами: Римским-Корсаковым, Танеевым, Глазуновым, Скрябиным, Лядовым... Он музыкант, нотоиздатель, играет на альте, выступая в домашних квартетных собраниях. Однако сила его не в этом, а в его организаторском таланте, в его любви к музыкантам и в умной заботе о них. «Благодарю судьбу, которая мне послала Вас на моем жизненном пути...» — пишет Скрябин Беляеву в одном из своих писем в декабре 1894 года.

Дягилев не уступает Беляеву. Он, пожалуй, еще смелее и дерзновеннее, хотя заслуживает немало упреков как антрепренер, идущий на поводу у «позолоченной черни». Он тоже музыкант, окончил Петербургскую консерваторию, написал даже монографию о Левицком[6], но известен он все же больше как организатор русских спектаклей, гастролей русского балета и ежегодных выставок русской живописи в Париже.

При осмотре картин Гогена[7] в Московском музее новозападного искусства мне не раз приходилось слышать имя Щукина[8], этого известного коллекционера, организатора одного из лучших в мире, по свидетельству Ромена Роллана, собраний новозападной живописи. Щукин оказался прозорливее парижских эстетов, проглядевших выдающегося современника.

И наконец, Третьяков. Ни один из русских художников не достиг такой неувядаемой популярности, такого звонкого имени, как коллекционер П. М. Третьяков. Между

тем он не написал в своей жизни ни одной картины, он только покупал их у художника, и самый факт покупки являлся фактом общественного признания художника и одновременно его крупным творческим успехом.

Эти прогрессивно настроенные деятели культуры прошлого, за небольшим исключением, не были ни специалистами, ни профессионалами. Они были просвещенными дилетантами, любителями и страстными почитателями живописи или музыки.

Так, шаг за шагом, расширялись мои познания в области концертной истории и практики, вызывая в моем воображении рой мыслей, сначала сбивчивых и робких, но в дальнейшем получивших вполне конкретное выражение в моей музыкальной деятельности.

А пока что бросалось в глаза полное отсутствие среди участников концертов молодых талантливых музыкантов-исполнителей. Молодежь была совсем не в моде. Выступали в концертах популярные артисты оперных театров, собиравшие полные сборы, выступали представители смешанных эстрадных жанров, пользовавшихся успехом у малотребовательной части публики. Кроме того, меня приводил в отчаяние и личный состав тех административных работников, которыми я был окружен. Это были малокультурные или просто невежественные люди, случайно, а подчас и умышленно пришедшие на кажущийся заманчивым огонек эстрады. В погоне за легкой и веселой жизнью пришли сюда эти работники с очень малыми достоинствами, но с большой претензией. Естественно, что между подобными специалистами без всякой специальности и организацией артистической работы молодых музыкантов лежала пропасть. Было над чем призадуматься!

Вот почему вместе с крепнущим чувством протеста против существующего положения вещей ко мне все чаще и чаще возвращалась мысль о даровитых музыкантах, о необходимости помочь им стать артистами. Уже не возникало сомнений в том, что если в старое время руками отдельных лиц создавались большие художественные дела, делившие иногда время на эпохи, то с 1917 года, когда «меценатом» сделалось само государство, творческие просторы расширились до бесконечности.

Моя работа в области организации камерных концертов началась в 1922 году, с выступлений пианиста Владимира Горовица и скрипача Натана Мильштейна.

Владимир Горовиц

Игра на инструменте — это движение пальцев, исполнение — движение души.

Антон Рубинштейн

С Горовицем я впервые познакомился в Киеве, когда ему исполнилось, если мне память верна, двадцать лет. Окончив Киевскую консерваторию, он понемногу начинал концертировать.

Владимир Горовиц родился в Бердичеве. Не успев, по его словам, родиться в этом заштатном городишке, он вместе со всей семьей переехал в Киев, где и прошли годы его детства, отрочества и юности. Горовиц рос в очень музыкальной семье. Отец его, инженер, играл на виолончели, мать — на рояле, сестра * и брат были также музыкантами, и, наконец, родной брат отца, Александр Акимович Горовиц (ученик Скрябина, прекрасный педагог по классу фортепиано), был хорошо известен на Украине, и особенно в Харькове, где он постоянно проживал. Еще задолго до моей первой встречи с Володей Александр Горовиц был пленен дарованием своего юного племянника, часто навещал его в Киеве, привозил его в Харьков, где играл с ним на двух роялях в публичном концерте.

В те давние дни семья Владимира Горовица жила открытым домом в нагорной части города, на Большой Житомирской улице, в просторной светлой квартире, где почти всегда за круглым столом было людно, шумно и гостеприимно. Здесь бывало много музыкантов, и среди них первый учитель Володи — пианист Сергей Тарновский, скрипач Михаил Эрденко, В. В. Пухальский, Ф. М. Блуменфельд, К. Н. Михайлов [9]... Своим человеком, как мне казалось тогда, чувствовал себя в доме Горовицев Г. Г. Нейгауз [10], совсем еще молодой, жизнерадостный, с короткими усиками и галстуком в форме бабочки.

Самый младший в семье был Володя. Красивый и элегантный, он обращал на себя всеобщее внимание. Его бледное лицо, карие удлиненной формы глаза и каштанового цвета волосы, падавшие широкой прядью на одну сторону высокого лба, придавали его облику некоторое сходство с Шопеном, каким мы его знаем по замечательному портрету Делакруа [11]. Мягкий и простой в общении с людьми, он вдруг, без всякой видимой причины, напус-

* Родная сестра Владимира Горовица — Регина Горовиц — известна как пианистка и педагог.

кал на себя скучающую важность и, играя в знаменитость, любил щегольнуть лорнетом с длинной позолоченной ручкой; кокетничая при этом близорукостью, подносил лорнет к полузакрытым, но вполне зорким глазам. Горовиц был хорошо воспитан, достаточно для своих лет образован. Я не замечал ни в его поведении, ни в беседах с ним никаких признаков выдающейся личности. Он не проявлял повышенного интереса ни к литературе, ни к живописи, не увлекался делами спорта, не играл в футбол, не искал приключений, но любил хорошо отутюженный костюм, модный галстук, вкусно приготовленный обед и прогулки по Крещатику. Часто бывая у Горовицев, а иногда во время приезда в Киев останавливаясь у них, я имел возможность достаточно хорошо познакомиться с укладом их жизни. Отношения каждого из ее членов к Володе имели разные оттенки, однако по всему было видно, что он находится в фокусе внимания всех, баловень семьи, ее слабость, ему все так или иначе уступали и, не замечая этого, подчинялись. Вот почему Володя считал свое превосходство над остальными членами семьи вполне закономерным, что естественно вносило в чувство восхищения им и известную долю раздражения. Таким образом, и здесь ничего оригинального в своем герое я не находил. Это был обыкновенный человек со всеми обыкновенными достоинствами и погрешностями, вполне здравомыслящий в житейских делах. Его расчетливость обещала перейти в скупость.

Но была у Владимира Горовица и другая жизнь — жизнь музыканта, влюбленного в музыку до самозабвения. Он был верен ей, как средневековый рыцарь верен своей даме. И рояль для него был тем же, чем для араба конь,— его сокровище, его друг, его лозунг, его бог. С каким-то ненасытным наслаждением, никогда не считаясь ни с настроением, ни с нездоровьем, Горовиц каждый день в течение долгих часов не расставался с роялем, и ничто, никакая сила не могла оторвать его от него, когда он, один в комнате, давая полную свободу своему неистовому темпераменту и фантазии, то атаковывал его, то нежно и подолгу ласкал. А после напряженных занятий, немного передохнув, Горовиц принимался за исполнение отрывков из различных опер, преимущественно из опер Римского-Корсакова, иллюстрируя «Золотого петушка» собственными вокальными руладами. Во время этого дивертисмента доступ в его комнату был открыт для всех желающих.

Еще задолго до концертного выступления, до момента прикосновения к роялю, им овладевало ни с чем не сравнимое волнение, хотя это состояние душевной растерянно-

сти перед выходом хорошо знакомо большим артистам. Его цвет лица, и без того бледный, становился еще бледнее, еще прозрачнее, он не мог ни на кого смотреть, ни с кем разговаривать и крупным шагом ходил по диагонали из одного угла артистической комнаты в другой. Но за первым звуком, когда робость оставляла его, Горовиц преображался до неузнаваемости.

Я часто спрашивал себя, знаком ли я с этим поэтическим юношей в длинном фраке, который только что сел за рояль и белым платочком осторожно погладил клавиши. Стоило Горовицу извлечь первый звук, как в зрительном зале воцарялась тишина, во время которой можно было слышать биение собственного сердца. Чтобы иметь успех в области искусства, нужно, по словам Вольтера, иметь чертика в сердце. Присутствием чертика объясняли и современники Паганини успех великого скрипача. «В этой девочке сидит сатана» (опять чертик!), — писал Лешетицкий о своей ученице Есиповой [12]. И все же ссылка на чертика ничего не дает. Надо было слышать и видеть Горовица, чтобы физически ощутимо почувствовать действие этого «чертика».

Странное дело, но случается именно так, что музыканты, которые меньше всего заслуживают успеха и больше всего стремятся к нему, выступают самыми ярыми противниками чужого успеха, придавая последнему смысл какой-то сделки исполнителя со своей совестью или уступки не слишком большим запросам публики. По отношению к Горовицу подобные утверждения кажутся по меньшей мере нелепыми. Успех артиста не мог быть его руководящей мыслью, он не мог быть также ни его целью, ни средством, ни оправданием. Успех Горовица — это неизбежный итог каждого его концерта, его результат, который неотделим от его таланта, как неотделим запах розы от цветка. Может ли не зеленеть трава ранней теплой весной, могут ли не загораться звезды на черном южном небе, может ли сокол не залетать в голубой простор? Сколько раз в его концертах мне приходилось наблюдать, как незнакомые между собой слушатели в каком-то упоении кивали и улыбались друг другу от переизбытка впечатлений и полноты чувств. Так бывало и во время исполнения тихой старинной мелодии, словно затененной временем, и тогда, когда он играл фугу Баха, звучавшую как орган, и во время исполнения «Карнавала» Шумана, и, наконец, в моменты демонических октав листовского «Дон-Жуана», поднимавших на ноги весь зал. И там, где должно было наступить разрешение эмоционального нарастания и где

идея представлялась завершенной, а сила звучания предельной, — Горовиц прибавлял еще немного, еще что-то, еще чуть-чуть. В такие минуты мне казалось, что Горовиц никогда не переживет периода злободневности, что творчество этого юного виртуоза, поднявшееся на такую высоту, принадлежит не только настоящему, но и будущему. При воспоминании о Горовице мне приходят на память слова Моцарта в одном из его писем: «Какими бы бурными ни были страсти, выраженные в музыке, они не должны вызывать в нас отвращения, и музыка даже в самые ужасные моменты должна не оскорблять наш слух, но ласкать и очаровывать его, иначе говоря, всегда оставаться музыкой».

К педали, к этой «душе рояля», он обращался как к волшебному источнику откровений, то придавая интонации тончайшие тембровые оттенки, то доводя ее до симфонической полноты и разнообразия. Горовиц никогда не суетился, не выколачивал звука, не подпрыгивал на стуле, не издавал ни ртом, ни носом никаких шумов, сопровождающих игру многих пианистов. Какой бы силы ни был его удар, он никогда не извлекал из рояля стук, как это случается тогда, когда таланта не хватает и его заменяет физическая сила. Он никогда не впадал в транс, «не ловил руками мух», подбрасывая кисти выше головы, не паясничал над клавиатурой, как это делал знаменитый Ганс фон Бюлов, выходивший на эстраду в белых перчатках и с цилиндром в руках. Манера его исполнения отличалась легкостью, убежденностью и изяществом. Его пластичные движения дополняли впечатление слушателя, как скупой жест чтеца усиливает воздействие художественного слова, делая его глубже, ярче, выразительнее. Известная советская художница Е. С. Кругликова [13] изобразила Горовица во время одного из его ленинградских концертов. В лаконичной технике гравюры талантливой офортистке удалось метко и верно схватить образ пианиста в динамическом выражении.

Как и все люди, Горовиц делал ошибки, но «в музыке (по Стендалю) все ошибки, сделанные от избытка темперамента, можно легко простить, как в любви прощают все ошибки, происходящие от избытка страсти».

В каждом новом городе Владимир Горовиц, дотоле никому не известный, после первого концерта становился знаменитостью, заслонявшей собой все, что было объявлено в концертных или театральных афишах. В часы досуга, перебирая кипы сохранившихся у меня рецензий о Горовице, я удивляюсь их обилию и, глядя на пожелтевшие

листы, с грустью думаю: и это все, что осталось от тех музыкальных пиршеств, которые уже никогда не повторятся. Право же, это крохи! Концерт начался и окончился, и нет той силы (точнее, не было тогда), которая могла бы его зафиксировать. В некоторых столичных городах, как, например, в Ленинграде или Тбилиси, Горовиц мог выступать когда угодно и сколько угодно. Ни место, где происходил концерт, ни время, ни программа ни в какой мере не влияли на посещаемость его концертов. Одно слово «Горовиц» — и билеты раскупались мгновенно. Подтвердим это высказываниями корифеев музыкального искусства:

«Виртуоз в короткий срок сумел захватить и увлечь творчеством исполнения многочисленные аудитории слушателей. В передаче Горовица — жизнь, образность, ритмическая стройность, огненный темперамент и звуковая прелесть» *(А. Глазунов).*

«Исполнение его волнует и одушевляет: с концерта не хотелось уходить и думалось: не такими ли были впечатления в блестящую романтическую эпоху пианизма» (*Игорь Глебов*[14]).

«Имя его невольно напрашивается на сопоставление с именами Бузони, Годовского, Рахманинова — этих исключительных гениев пианизма» (*В. Каратыгин*[15]).

А вот несколько строк из статьи, помещенной в журнале «Театр и арена» (Тбилиси, 1924):

«И вы хотите, чтобы я писал вам рецензию, обычный протокольный отчет, подчиненный формальным канонам узких газетных гранок? Есть случаи — редкие, благословенные, — ради которых мы, старые писаки, живем и пишем, — настанет и на нашей улице праздник — когда можно будет позволить ворваться в наше ремесло радостному бунту чувств и ниспровергнуть все формы и каноны и вдруг заговорить каким-то лирическим языком, который не хочет знать никаких законов, у которого своя особая, субъективная правда».

Автор статьи А. С. Ананов подписывал свои талантливые музыкальные обзоры то буквой «А», то двумя буквами «А. В.», то скрывался под псевдонимом «Анте».

Концертный репертуар Горовица был обширен. Он накоплял его быстро. Мне трудно сказать, к каким композиторам склонялись его симпатии. Он играл все, что могло его заинтересовать. И русские и западные классики, и романтики, и сочинения современных композиторов входили в его программы. Вместе с Мильштейном он играл сонаты Бетховена, Грига, Прокофьева, Метнера и Шимановско-

го[16], и по этому поводу в Ленинграде писали: «Характерной чертой этих замечательно талантливых виртуозов рояля и скрипки является стремление не почить на достигнутых лаврах, а преподнести массе действительно серьезные, идейные программы из сонат, которые в других руках не собрали бы и трети зала! Такого именно характера были их два последних вечера на истекшей неделе в громадном зале филармонии, оказавшемся переполненным до последних пределов». В сольных концертах он часто исполнял на «бис» вариации на темы из оперы «Кармен» в своей сложной, пальцеломной обработке, с виртуозным блеском носился по клавиатуре, играя этюды Паганини — Листа; шевеля самые нежные струны души, звучали в его интерпретации мазурки Шопена.

Вершиной пианизма, идеологом Горовица был Рахманинов. Третий концерт в его трактовке, достигший высшего предела глубины и поэзии, сохраняет и поныне притягательную силу для многих пианистов, горящих желанием (чаще всего тщетным) перевести исполнение Горовицем концерта Рахманинова через «собственную копирку».

Горовиц любил посещать клавирабенды, больше всего концерты гастролировавшего тогда в СССР пианиста Артура Шнабеля. Из своих сверстников отдавал предпочтение Владимиру Софроницкому и Марии Юдиной, высоко ставил виртуозные качества Симона Барера[17]. Увлекаясь вокальной литературой, он не раз говорил мне о своем желании выступить как-нибудь в концерте камерной певицы или певца в качестве ансамблиста-аккомпаниатора. Видимо, Горовицу хотелось в этом отношении не отстать от Рахманинова, концертировавшего в 1916 году в разных городах России с певицей Ниной Кошиц, артисткой театра Зимина. Кошиц исполняла романсы Рахманинова в сопровождении автора. На одном таком концерте в Москве мне посчастливилось побывать. Автор романсов в роли аккомпаниатора превзошел все мои ожидания. «Полный театр... Блестящий концерт... В таких случаях в центре внимания обыкновенно певица: кое-кто в публике интересуется и тем, что она поет, и уж никому — или почти никому — нет дела до аккомпаниатора.

На этот раз все сложилось наоборот. Центром вечера был аккомпаниатор, и не только de jure как творец всего, что исполнялось, но и de facto как чудесный, несравненный артист, давший своим писаниям звучащую плоть и кровь, зажегший их дыханием жизни и дыханием этим пронизавший всю атмосферу исполнения. Аккомпанемент Рахманинова был не придатком к пению, а какой-то созида-

тельной плавильней, то бурной, как вулкан, то ювелирно-тонкой, перед лицом которой и самое пение получало значение чего-то менее важного, производного» (*Ю. Энгель*[18]).

И вот в Киеве в 1923 году желание Горовица осуществилось. Он выступил в вечере песни Зои Лодий, посвященном шубертовскому циклу «Зимний путь». Оба исполнителя — нервные и впечатлительные — не сливались вместе, а гармонически и эмоционально дополняли и оттеняли друг друга. Это был незабываемый дуэт, раскрывавший в воображении слушателя целый мир сложных настроений и ассоциаций. Безысходные, полные отчаяния и тоски песни Шуберта, особенно песня «Шарманщик», символически намекающая на трагедию самого Шуберта, замирала где-то вдали, вызывая у слушателей слезы. По словам киевской «Пролетарской правды», этот союз Зои Лодий с Владимиром Горовицем дает возможность проследить сочетание музыки с голосом, вокального и пианистического совершенства.

Горовиц охотно играл в домашней обстановке, в кругу близких ему людей, не заставляя себя долго просить и никогда не становясь в позу знаменитости. Внимательно выслушивая мнения любителей музыки, он, тем не менее, тщательно «дегустировал» высказывания профессионалов, впрочем каждое слово Ф. М. Блуменфельда ценил на вес золота.

После каждого концерта Владимира Горовица в Москве Феликс Михайлович Блуменфельд приглашал нас к себе на традиционную чашку чая. Помню, как в одно из таких посещений Блуменфельда Горовиц настойчиво попросил своего учителя сделать свои замечания по поводу исполненного им в концерте «Карнавала» Шумана. Надо сказать, что Ф. М. Блуменфельд боготворил Горовица и редко подвергал его исполнение критике, считая, что все, что исполняет Горовиц, заслуживает только одобрения и восхищения. Но на этот раз Феликс Михайлович ответил согласием на просьбу Горовица и, сев за рояль (несмотря на болезнь рук), незабываемо сыграл несколько фрагментов из «Карнавала». «Карнавал» заискрился, как шампанское, показывая уличные процессии, маски, забавы в еще более острых ритмах, в еще более выразительных характеристиках. Горовиц затаив дыхание слушал Блуменфельда, восторженно всматриваясь в него.

— Потрясающе, — произнес наконец Володя, когда Феликс Михайлович возвратился на свое место за столом.

— Вы преувеличиваете, Володя... Я, собственно, ничего

не сделал, я только немного «убрал лишнее», — улыбнувшись, сказал Блуменфельд.

Кстати, о выступлениях Горовица в Москве. Выступление в Москве, как известно, всегда являлось для многих русских и европейских знаменитостей большим и ответственным испытанием. Да и в настоящее время наши выдающиеся исполнители с мировым именем переживают своего рода страх перед концертами на эстраде Большого зала Московской консерватории. Конечно, обаяние артистического облика Владимира Горовица также гипнотизировало московского слушателя, однако в меньшей степени, чем в других городах Советского Союза, где успех Горовица, как я уже говорил, достигал шаляпинского масштаба.

После одного из первых выступлений Горовица в Москве (1922), известный критик Леонид Сабанеев в журнале «Музыка» писал: «Прекрасный, технически зрелый и изумительно одаренный пианист — вот впечатление от концерта В. Горовица в Большом зале Дома союзов. Несомненно, что музыкальный мир заинтересовался этим новым явлением: не шутка наполнить публикой целый Колонный зал начинающему виртуозу. Слишком нужны сейчас молодые пианисты на смену стареющим, хотя бы и первоклассным. Мы оскудели пианистами: лучшие силы (Рахманинов, Орлов, Метнер, Арсеньев, Прокофьев, Боровский) уехали за границу, а молодые силы вынуждены из-за борьбы за существование оставаться в тени...

Тем приятнее констатировать восхождение светил. Конечно, предсказывать блестящее будущее — трафаретно и слишком ко многому обязывает. Но одно верно: у юного виртуоза настоящий пианизм эстрадного, виртуозного типа — это пианист больших зал, с огромной техникой, с огромным тоном, с сокрушительной уверенностью исполнения. Обращает на себя внимание его октавная техника и его гибкая педализация».

Мои личные отношения с Горовицем были взаимно сердечны. Я не помню случая, когда бы наша дружба изменила своей верности и постоянству. Общие задачи роднили нас. Мы были почти всегда неразлучны: и в концерте, и на репетиции, и в номере гостиницы, и в купе вагона. В одном из своих последних писем ко мне он говорит: «Мне хочется, чтобы ты никогда со мной не расставался и всюду и везде был возле меня». Таким запечатлелся в моей памяти молодой Владимир Горовиц.

В 1925 году Горовиц уехал за границу, и наши дороги разошлись.

После дебюта в Соединенных Штатах с концертом Чайковского Горовиц получил письмо от своего кумира Рахманинова, царившего тогда на Парнасе пианистов. Рахманинов пожурил Горовица за излишнюю быстроту при исполнении концертной каденции и пригласил его на обед. Скорости в исполнении каденции Горовиц и не подумал изменить, но это не помешало им стать близкими друзьями.

Тридцать три года он путешествовал по разным местам Европы и Америки, пожиная лавры беспримерного успеха. Но в 1943 году наступил резкий и неожиданный перелом в его художественной деятельности. Он отказывается от открытых концертных выступлений и в течение двенадцати лет играет только перед микрофоном.

И вот в 1965 году Владимир Горовиц после такого большого антракта появился на концертной эстраде большого зала «Карнеги-холл» и, выступив, показал, что он не только сохранил титул «принца пианистов», как называл его знаменитый французский пианист Альфред Корто [19], но и возвысился до титула короля пианистов мира.

В последние годы Горовиц встречается со многими музыкантами. У него часто бывает талантливый австрийский пианист Рудольф Серкин, Горовиц встречается с Эмилем Гилельсом, Яковом Заком... С упоением рассказывает он о Тосканини, который, услышав его впервые в 1932 году, сразу полюбил игру Горовица и вскоре исполнил с ним Пятый концерт Бетховена. В 1933 году Горовиц женился на дочери Тосканини — Ванде. Говоря об общем уровне пианистов, Горовиц считает, что «современный уровень понизился с того времени, когда выступали такие величины, как Корто, Хесс, Гофман, Годовский [20], Левицкий, Левин [21], Рахманинов.

Игра большинства молодых пианистов мало чем отличается одна от другой. Когда дело идет о пианистах старшего поколения, мне достаточно прослушать несколько тактов, чтобы сказать, кто сидит за роялем. А молодых я не различаю. Молодежь слушает слишком много пластинок. Для вдохновения я всегда ходил на концерты, и не только на фортепианные: я слушал певцов, скрипачей, симфонические оркестры. Кроме того, молодые люди слишком много упражняются. Иногда они упражняются до самого концерта, выходят на эстраду, садятся за рояль и — знаете, что они там делают? — продолжают упражняться. В день концерта я не подхожу к инструменту, даю мускулам отдохнуть. Приеду, проверю, настроен ли рояль, и возвращаюсь домой. На концерт приезжаю в самую послед-

нюю минуту, чтобы не ждать за кулисами и не волноваться. А после концерта я не позволяю пускать к себе людей, которые хотят мне сказать, как я играл. Я это сам прекрасно знаю».

Смерть Рахманинова, наступившая за несколько дней до его 70-летия, потрясла Горовица. В лице Сергея Васильевича он потерял не только своего «кумира», но и самого большого друга, который в последнее время болезненно ощущал отрыв от Родины.

Натан Мильштейн

В том же 1922 году я познакомился с Натаном Мильштейном. В отличие от Горовица детство Мильштейна протекало в тяжелых условиях. Его учили преимущественно игре на скрипке, на большее не хватало средств. Получив музыкальное образование у профессора П. С. Столярского, Мильштейн продолжал совершенствоваться в Петрограде у Ауэра [22].

Мильштейн принадлежал к той небольшой группе «вундеркиндов», которые, несмотря ни на что, оправдали возлагавшиеся на них надежды. В 1913 году в вестибюле Петербургской консерватории какой-то провинциал, который вел за руку своего сына, мальчика лет восьми, настойчиво обращался к каждому встречному с вопросом, где помещается класс профессора Л. С. Ауэра. В поисках класса Ауэра подобные вопросы раздавались в стенах Петербургской консерватории очень часто, почти ежедневно. Со всех концов России, а иногда и из-за границы, приезжали молодые скрипачи в Петербург, чтобы попасть в число учеников великого педагога. Немногим, однако, удавалось удовлетворить требованиям Ауэра. Но на этот раз по всей консерватории разнеслась сенсационная весть, что «сам» Ауэр, прослушав маленького скрипача, пришел в необыкновенный восторг, назвав его чудом, и немедленно принял его бесплатно в свой класс, который тогда считался «святая святых» нашей высшей музыкальной школы.

Талантливая школа Столярского и выдающееся мастерство Ауэра воспитали плеяду мировых скрипачей. После отъезда Ауэра в Америку Мильштейн возвратился в Одессу, где провел несколько бесплодных для своей карьеры лет, затем выехал в Харьков, в расчете на получение исполнительской работы. Я увидел его впервые в очень нереспектабельном виде. На нем было пальто с чужого пле-

ча, дамская горжетка вместо воротника и какие-то бесформенные, грубошерстные варежки на руках.

Рядом с Владимиром Горовицем Натан Мильштейн был общительнее, казался добродушнее, проще своего коллеги, с которым, кстати говоря, у него были на редкость теплые, искренние отношения без всякого оттенка панибратства. Горовиц и Мильштейн составляли неразлучный дуэт. Горовиц не отходил от Мильштейна, Мильштейн от Горовица, хотя их индивидуальности были далеки от сходства между собою.

Один — высокий блондин, часто молчаливый и серьезный, уходящий в себя, другой — черноволосый, ниже ростом и шире в плечах — был живого склада темперамента, не склонный к пессимизму. Мильштейн любил поговорить, еще больше — посмеяться, выставляя при этом напоказ свои белые зубы. Он был любопытным и любознательным, многим интересовался, много читал, мечтая путем самообразования восполнить пробелы в своем воспитании.

Как скрипач, как артист Мильштейн обладал сверкающим талантом и имел все основания быть вписанным на золотую доску вместе с такими виртуозами, как Марто, Кοциан, Хейфец [23], хотя он был еще молод и иногда «рвал и метал» так, что становилось страшно за его Гваданини [24]. О технике Мильштейна говорить просто невозможно. Его техника была преображена в музыку и, так же как музыка, оставалась неделимой. Играл ли Мильштейн «Чакону» или «Арию» Баха, исполнял ли он жизнерадостное рондо Моцарта, или безмятежный концерт Мендельсона, или «Кармен» Сарасате, или, наконец, «Нарцисс» Шимановского, — все эти произведения изливались из-под его смычка, артистически раскрывая свой стиль, свою сущность, свою природу. Мильштейн владел чарующим глубоким тоном, соловьиными флажолетами, живым ритмом, воздушным смычком, большой, увлекающей экспрессией.

Мне кажется, особенно теперь, спустя много лет, что в интерпретации таких вещей, как 24-й каприс Паганини или сен-сансовский фортепианный «Этюд в форме вальса» в транскрипции Изаи, Мильштейн не имел, да, пожалуй, и не имеет, соперников. Такое исполнение могло бы быть запатентовано за ним. А «Дьявольские трели» [25]? Буквально захватывало дыхание, когда Мильштейн, ускоряя и без того стремительные темпы, с непринужденной свободой и в то же время с математической точностью покорял «дьявольские» трудности, находя при этом новые краски, новые тембры, новые чувства.

В сольных концертах Натана Мильштейна в Петрограде принимали участие известный в то время ансамблист Михаил Дулов, в Тбилиси аккомпанировала Н. А. Грикурова, в других городах — Регина Горовиц.

В 1924 году мы уезжали после двухмесячных гастролей из Петрограда. В день отъезда в «Европейскую» гостиницу пришел Борис Владимирович Глебов-Асафьев, с которым мы успели за время нашего пребывания в Петрограде не только хорошо познакомиться, но и подружиться. Он пришел с нами проститься и, со свойственной ему скромностью и застенчивостью, войдя в комнату, незаметно положил на стол завернутый в газету сверток. Мильштейн тут же не замедлил сверток развернуть и извлечь из него три книги. Это были три произведения Бориса Владимировича с дарственными надписями. «Симфонические этюды» достались Горовицу, «Данте» — Мильштейну. Небольшая книга «Данте» начиналась так: «Величайшие откровения духа человеческого, тая в себе вечную мощь жизни, при каждом новом касании их ведут ум к не познанным до того источникам». На обложке работы художника А. Головина над словом «Данте» стояла собственноручная надпись Глебова-Асафьева: «Выдающемуся таланту Натану Мильштейну от автора, сердечно его полюбившего. Б. Асафьев. Петроград».

Моя работа с Горовицем и Мильштейном, с этими «мальчиками», как называли их тогда в своем кругу, продолжалась без малого три года. На их выступлениях многому научилась подрастающая молодежь. Концертные поездки совершались по разным маршрутам и в разные времена года. Зимой отправлялись на Кавказ, ближе к солнцу, ездили в южные города Украины, ездили в Крым, к подножью Ай-Петри и Чатыр-Дага. Весной путь лежал на север — в Москву и Ленинград. Это были двадцатые годы — время серьезное и трудное. В дороге бывало много хлопот и неурядиц. Поезда опаздывали, редко удавалось передвигаться в мягких вагонах, выступать в благоустроенных концертных залах или жить в удобных гостиницах. Еще реже встречались хорошие рояли. Впрочем, иной раз, при содействии случая, попадались «бехштейны» или «стейнвеи». Но все эти неудобства, эти острые углы быта исчезали, как иней при первом сиянии дня, растворялись в бурном потоке успеха, в светлых надеждах, в ликующей молодости, в восходящей славе, которая неудержимо росла и разливалась по концертным маршрутам, проникая в глубокие слои городского населения и переходя из уст в уста, как напевы любимой песни.

Встречи
с Глазуновым

В 1923 году я отправился впервые в Петроград, в старейший центр музыкальной культуры страны, где проживал Александр Константинович Глазунов. Возможность увидеть этого замечательного композитора вызывала во мне чувство восторга и страха. Я хорошо знал Глазунова по рисункам Серова [26], по живописному портрету Репина, видел фотографии с изображением Глазунова — то с Шаляпиным и Стасовым [27], то в компании с Римским-Корсаковым и Лядовым [28], — и хранил у себя дома, на стене, портрет Глазунова с кроткими и пытливыми глазами и с обязательной сигарой в левой руке. Кроме того, мне было кое-что известно о его жизни и творчестве, не говоря, конечно, о том, что музыку Глазунова я знал довольно хорошо.

Незадолго до моего отъезда в Петроград в Большом зале Московской консерватории состоялось торжественное чествование Александра Константиновича Глазунова по случаю 40-летия его композиторской и общественной деятельности. Ему было присвоено почетное звание народного артиста Республики и была отмечена самоотверженная работа юбиляра на посту ректора Петроградской консерватории. В своей восторженной речи Луначарский не раз ставил Глазунова рядом с Глинкой, говоря о них как о родниках необычайно счастливой музыки, которые, подобно голубым озерам, наполнены холодной душистой водой. В конце чествования с ответным словом выступил сам Александр Константинович.

— Мало кто знает музыкантов, которых чтит, — начал Глазунов. — Иной, расхваливая Глинку, чистосердечно сознается, что никогда не слышал «Руслана». Что такое слава и что такое бесславие? Когда я был молод и полон сил, когда во мне были творческие способности и я действительно мог что-то создать, я не был известен и ко мне относились с недоверием. Теперь меня окружают похвалами. Я боюсь, что они чрезмерны. Силы уже иссякают! Удастся ли еще что-нибудь создать?

После юбилея, который внушил мне еще больший интерес к Глазунову, захотелось ближе познакомиться с биографией этого «Александра Великого русской музыки», как назвал его когда-то Римский-Корсаков, захотелось нарисовать для себя портрет одного из замечательных лю-

дей нашего времени. И чем внимательнее я читал материалы к биографии Глазунова, тем сильнее удивляла меня цельность его натуры, словно изваянная из монолитного мрамора, подобно статуе Давида Микеланджело[29]. Мне крайне импонировала самостоятельность его миросозерцания, которая проявила себя уже в ранние годы его сознательной жизни, отразившись и в его отношении к Балакиреву, Бородину, Кюи, в письмах к его учителю Римскому-Корсакову и, наконец, в дружбе со Стасовым и Беляевым. Еще гимназистом он делает пометки в своей записной книжке о том, как много лицемерия и фальши у чиновников преподавательского состава училища, где он воспитывался. Его тяготит и возмущает отсутствие высокой морали у его воспитателей. Нравственный критерий становится для юного Глазунова своего рода императивом, основным требованием поведения. В пятнадцатилетнем возрасте он начинает увлекаться поэзией Гейне, Некрасова, пишет романс «Душно без счастья и воли», с увлечением перечитывает знаменитую статью Добролюбова «Луч света в темном царстве».

Таким остается Глазунов и в последующие годы, ни на йоту не отклоняясь от своей веры в силы добра и разума. Той же линии поведения он придерживается и во время событий 1905 года, выступая вместе с Римским-Корсаковым, Танеевым, Есиповой против казенного произвола правящей олигархии. Глазунов остается верен себе. Его симпатии полностью на стороне молодежи, рвущейся к правде и справедливости. Новые идеи и чувства настойчиво проталкивают себя в область художественного творчества, и музыка входит в жизнь, выражая не только личные страсти и разочарования. Глазунов принимается за обработку для хора с симфоническим оркестром популярной народной песни «Эй, ухнем». Это явилось как бы откликом Александра Константиновича на революционные события 1905 года.

Таким образом, Глазунов не скрывался в башне из слоновой кости, его психология, вопреки некоторым сложившимся утверждениям, как мне казалось, не напоминала психологию музыканта, воспринимающего всю сложность жизни как музыкальную концепцию. Напротив, его симфонии (особенно Пятая и Шестая), его пульсирующие, полные живого потока квартеты говорили о другом. Его музыка — «воплощение жизненных настроений и ощущений, в них осознает себя мысль композитора, не противополагая себя миру, а сливаясь с ним через звукотворчество» (*Б. Асафьев*). Когда Борис Владимирович передал

Глазунову мнение Стасова о том, что в его симфониях много отвлеченного умозренчества, Александр Константинович улыбнулся и сказал: «А вот Чайковский доверял искренности моей лирики — какое же тут умозренчество? Но я люблю следить за расположением и распределением голосов, и разве хорошая партитура не напоминает картины звездного неба? Какой порядок и связь — от луча к лучу! Словно нити протянуты!»

Неизменным в своем отношении к миру застала Александра Константиновича и Великая Октябрьская социалистическая революция, хотя ни к разночинцам, ни, тем более, к революционерам он не принадлежал.

Род Глазуновых ведет свое начало чуть ли не со времен царя Алексея Михайловича. Прародители композитора были известные книготорговцы, основавшие в 1782 году собственное издательство. Это были первые книжные коробейники, распространявшие на Руси лубочные издания икон, картин, книг. Они были захвачены идеей просвещения, страстной любовью к книге, стремлением сделать ее доступной народному читателю. Они предвосхитили издательские дела Смирдина, Сытина [30] и других энтузиастов печатного слова.

А. К. Глазунов родился в 1865 году в семье крупного книгоиздателя. Его хорошо воспитывали, поощряли его склонности сначала к рисованию, потом к музыке, окружая его учителями разных специальностей. Мать Глазунова — талантливая пианистка, которую будущий композитор «ужасно» (как он говорил) любил слушать, — сыграла большую роль в музыкальном развитии своего сына. Первая симфония Глазунова была исполнена в 1882 году, когда автору еще не было семнадцати лет.

...Вот с какими общими мыслями и небольшим запасом конкретных сведений о великом композиторе выехал я из Москвы вместе с пианистом Горовицем и скрипачом Мильштейном.

У Московского вокзала мы задержались у тяжелого памятника, издали напоминавшего каменную глыбу. Скульптура изображала мрачную фигуру Александра III, сидевшего на мрачном коне. Эта символическая масса работы скульптора Трубецкого [31] навевала тоску. Но картина Невского проспекта от вокзальной площади до Адмиралтейства поражала своими архитектурными формами, изящными пропорциями, стройным замыслом ансамбля.

Небо было беспокойное, ветренное, солнце то пробивалось сквозь облака, то опять скрывалось за ними, отчего

свет и тени причудливо играли на торцовой мостовой проспекта.

Петроград еще не успел оправиться от пережитых потрясений гражданской войны. Город напоминал большой музей, где из бронзовых рам временно вынуты драгоценные картины, а мраморные статуи отодвинуты в сторону. В музыкальном отношении он теперь также не представлял интереса. Большой зал филармонии пустовал, концерты устраивались редко, и гастролеры совсем не заезжали в эту Северную Пальмиру [32].

Я застал Глазунова дома одного, в небольшой комнате, расположенной вблизи кухни и обставленной немногочисленными случайными вещами. Очевидно, это была наиболее удобная комната и ее легче было отопить. Стояла зима, через единственное высокое окно проникал холодный свет сурового петербургского дня. Глазунов грузно сидел в кресле за письменным столом и грустным, мечтательным взглядом всматривался в собеседника. Голова его чуть-чуть склонилась набок. Бросалось в глаза обилие брелоков на широкой цепочке, укрепленной в центре полосатого жилета, и белые, пухлые кисти рук на фоне темного пиджака.

В первые минуты робость сковала меня настолько, что я почти лишился дара речи. Но могло ли быть иначе, когда рядом со мною сидел великий русский музыкант, которого Стасов, сам Стасов, величал «Орлом Константиновичем», а Федор Иванович Шаляпин был с ним на «ты» и называл его «Сашей». Впрочем, как только Александр Константинович, ласково спросив меня, понравился ли мне Петроград, сам вдруг смутился, состояние застенчивости покинуло меня. По каким-то коротким отклонениям от основной темы я понял, что Глазунову было неловко принимать меня в столь будничной обстановке. Из нескольких слов, сказанных будто вскользь, было видно, что быт его не устроен, большая квартира, которую он занимает, остается нежилой, а самая дорогая и любимая женщина — его мать — недавно умерла, оставив своего старого ребенка в полном одиночестве. Глазунов был совершенно не приспособлен к житейским делам. Необходимость общения с внешним миром, если оно не касалось музыки, вызывало в нем чувство отчаяния. В великих переменах он, казалось, еще не совсем разобрался. Волна новой жизни еще не захватила композитора, он как-то не освоился, не понял до конца значения совершившихся событий. И все же, даже после этой первой, непродолжительной встречи, у меня сложилось впечатление, что сидящий передо мной круп-

нейший музыкант не сможет долго оставаться в состоянии отрешенности, и хотя, по его словам, он любит спокойную, мерную беседу звезд и их тихий свет, в нем была скрыта глубокая душевная страсть, которая, несомненно, приведет его к новым берегам.

Высокая принципиальность и большая жизненная сила соединялись в Глазунове с величайшим добросердечием, кротостью и застенчивостью. Жертвенное служение искусству, многолетняя материальная помощь нуждающейся молодежи, смелая защита своих идей, и в то же время — детская робость и удивительная скромность. С каким пылом он отстаивал юного Прокофьева, сразу угадав в нем подлинный талант! Одним из первых он предсказал Дмитрию Шостаковичу блестящее будущее. «Шостакович — это одна из лучших надежд нашего искусства». Александр Константинович всегда старался не проглядеть ни одного яркого дарования, активно участвуя в жизни и развитии талантливых музыкантов, и в то же время, как дитя, боялся самых обычных бытовых коллизий. Когда однажды в жилищном управлении кто-то, не зная Глазунова, спросил у него, чем он занимается, Александр Константинович настолько оторопел, что только после томительной паузы, проглотив ком, подкативший к горлу, смог тихо ответить: «Я занимаюсь музыкой...»

...Итак, я сидел перед Глазуновым и очень медленно продвигался в своем стремлении оживить нашу беседу. Разговор как-то вяло вращался вокруг текущих вопросов дня. На мгновение вспыхнули блики былого, промелькнуло несколько шутливых реплик по поводу музыки, несколько стрел попало в Игоря Стравинского. Заговорили о Скрябине...

— Я очень люблю Скрябина, — вымолвил совсем тихо Глазунов, — но понимаю его только до четвертой сонаты... а вот остальное не доходит, ну просто не понимаю...

В 1923 году Глазунову исполнилось пятьдесят восемь лет. Это был уже маститый композитор, всеми давно признанный и любимый. Восторженные отзывы о его замечательном балете «Раймонда», о его пышных симфониях, о его классических струнных квартетах — все эти знаки признания являлись как бы сами собой разумеющимися. А вот область дирижирования — совсем другое. Как многие разносторонне одаренные художники, он имел особое пристрастие к этой, быть может, наименее яркой, стороне своего большого таланта. Стоило только мимоходом коснуться этой струны, как композитор сразу менялся в лице и обращался в слух. То же самое произошло и сейчас, по-

сле того как я попросил Глазунова выступить в симфоническом концерте с Горовицем и Мильштейном.

Глазунов застенчиво потупил взор, улыбнулся и сказал:

— Ну что ж, это возможно, я согласен... пожалуй...

С этого момента наша беседа потекла легко и свободно.

План концертных выступлений Горовица и Мильштейна был построен так, что за сольными концертами Горовица следовали виолинабенды Мильштейна, далее сонатные вечера и, наконец, намечался заключительный симфонический концерт под управлением Глазунова. В программу последнего концерта были включены: «Торжественная увертюра» Глазунова и его скрипичный концерт. Во втором отделении концерт Листа и Третий концерт Рахманинова в исполнении Горовица.

Итак, симфонический концерт под управлением Александра Константиновича Глазунова, концерт, ставший на много лет памятным, состоялся 2 декабря 1923 года в Большом зале Петроградской филармонии. Один из лучших и старейших симфонических оркестров выступал с большим артистическим подъемом. За пультом Глазунов стоял настороженно, напряженно всматриваясь в партитуру, словно исследуя ее. Его феноменальный слух, о котором рассказывали чудеса, не выносил грязных нот, малейшей неточности, малозначительной описки. Он управлял оркестром мягко, не проявляя буйного дирижерского темперамента, его движения были скромны и лаконичны, что иногда контрастировало с размашистой формой его симфоний.

С виртуозным блеском провел свою партию Мильштейн, пленительно сыграл Горовиц, а в празднично освещенном зале филармонии продолжал стоять стон рукоплесканий. Александр Константинович обеими руками делал движение в сторону солиста, как бы предлагая публике центр тяжести успеха перенести на него, и медленно наклонял голову.

Билеты на этот концерт были распроданы в течение одного часа, а перед началом концерта помещение кассы и вестибюль филармонии были заполнены студентами и студентками. «Необыкновенный, незабываемый концерт, который еще долго останется в памяти тех, кто имел счастье быть на нем». Это был настоящий триумф, большая музыкальная радость, напомнившая времена Рубинштейна и Направника. Когда концерт окончился, все всколыхнулось, пришло в движение, овациям не было конца. Петроградские музыканты буквально атаковали артистическую комнату. В этой возбужденной толпе можно было

встретить и людей уже известных, и тех, кто приобрел артистическую популярность в более поздние годы. Там был Асафьев, этот «музыкальный просветитель XX века», тогда еще известный как Игорь Глебов, Каратыгин — строгий и взыскательный критик, Коломийцев [33] — пропагандист творчества Рихарда Вагнера, выдающийся певец Ершов [34], прелестная певица Бриан, блестящий музыкант Бихтер [35], известный советскому слушателю по его камерным выступлениям в ансамбле с Верой Духовской, Оссовский [36], заместитель директора Петроградской консерватории, известный дирижер Э. А. Купер [37], художник Бродский [38], Дворищин [39] — бывший хорист Народного дома, а в дальнейшем верный друг Шаляпина.

Когда-то петербургский слушатель особенно любил рояль, ревниво относился к его судьбе и слышал на своем веку немало великих пианистов. Лист, чувствительный Фильд, нежный Гензельт [40] — о них в 1923 году сохранились лишь воспоминания. Но многие из современных тогда слушателей живо помнили игру Антона Рубинштейна, были свидетелями головокружительных успехов д'Альбера, Рейзенауэра [41], Гофмана, француза Рислера, немца Пауэра [42], блестящего польского виртуоза Годовского, итальянца Бузони [43], пианисток Ментер, Есиповой, а в последние годы Николаева [44], Миклашевской, Барера, Юдиной, Софроницкого [46]. Овеянная памятью великих художников, камерная петроградская эстрада в начале двадцатых годов как бы осиротела. И вот, как раз во время затишья, — Горовиц. Увлечение Горовицем захватило самые широкие круги петроградских слушателей. Вокруг его имени начали слагаться легенды. И как ни велик был успех Мильштейна, получившего прозвище «чародея смычка», все же властителем дум был Владимир Горовиц. Попасть на его концерт в громадный зал филармонии было делом чрезвычайно сложным. Очередь устанавливалась за много дней, а в вечер концерта к зданию подходили студенты и брали его штурмом. После концерта повторялись те же «мизансцены», какие обычно происходили во время гастролей выдающихся пианистов. Тут были и живые цветы, несмотря на зимнее время, и непременные автографы, и слезы радости, и экзальтированные поцелуи рук; и если из шубы Владимира Горовица не вырывали на память, как у Антона Рубинштейна, клочья меха, то только потому, что у Горовица шуба была не на меху.

Короче говоря, это было время неослабевающей сенсации, музыкального триумфа, когда в мире искусства говорили, писали и мечтали только о Горовице и Мильштей-

не. Глебов и Каратыгин в своих больших критических обзорах расточали в их адрес восторженные похвалы. «Они подслушали поступь наших боевых дружин, их искусство полно несокрушимой энергии, несокрушимой убежденности».

После симфонического концерта, поздно вечером, мы встретились с Глазуновым в «Европейской» гостинице, где я жил вместе с Горовицем и Мильштейном. Как сейчас вижу наш уютный номер с мягкими креслами, круглым столом и тяжелыми синими занавесями на окнах и дверях. Настольная лампа под большим матерчатым колпаком освещает тучную фигуру Глазунова, его широкое лицо с грустными и добрейшими глазами, его седоватые коротко подстриженные усы, которые так часто шевелила ласковая улыбка.

За сервированным к семейному «банкету» столом нас было четверо. Настроение после концерта было у всех приподнятое. Беседа быстро приняла оживленный характер, еще более сближая нас с Глазуновым, хотя о себе он говорил мало, а если и делал это, то подбирал самые сдержанные выражения. Но немного погодя, когда несколько бокалов крепкого вина вывели его из привычного состояния замкнутости, начался интересный и неспешный рассказ.

Разговоры велись, главным образом, о музыке и музыкантах, и нам довелось услышать от Александра Константиновича много интересного. Мягкая, плавная и почти всегда размеренная речь привлекала внимание своей искренностью и простотой. Переходя от одного эпизода к другому, он в очень сжатой форме рассказывал о своих дружеских встречах с музыкантами, артистами, художниками, сохраняя при этом серьезное выражение лица. Но как только он доходил до места, где можно было сострить или пошутить, лицо Александра Константиновича преображалось и он от души, как-то по-своему, смеялся. Многое из того, о чем говорил Глазунов и что теперь сделалось общеизвестным, нам, тогда еще молодым людям, было совершенно неведомо, и потому каждое слово Глазунова мы ловили как откровение.

С особенной теплотой он вспоминал о Бородине, о его богатырском таланте, о его скромности и застенчивости и о старании Александра Порфирьевича скрыть себя как композитора в неизвестности. Медленно потягивая из бокала сухое вино, Глазунов говорил то о Римском-Корсакове, то о Танееве, которого он очень любил, то о Лядове, то о Беляеве — известном меценате, нотоиздателе и орга-

низаторе русских симфонических и квартетных вечеров. Беляев был совершенно влюблен в талант Глазунова.

Александр Константинович, со свойственной ему скромностью, умолчал об отношении Беляева к нему. Между тем в каждой программе русских симфонических концертов за сезоны 1884—1895 годов исполнялось какое-нибудь симфоническое произведение Глазунова. Это было обязательное условие. В 1883 году была впервые исполнена под управлением М. А. Балакирева Вторая увертюра Глазунова на греческие темы. Беляев, по выражению Стасова, был поражен Глазуновым. «Настоящее и уже вполне глубокое впечатление произвели на него, впервые, сочинения Глазунова, которых свежесть, юная сила, своеобразность подействовали на него, как нечто самое увлекательное и чарующее. Он ревностно стал знакомиться с этими столь новыми для него созданиями, а потом и с другими произведениями новой русской школы и их авторами. Для него открывался новый, до тех пор еще неведомый мир художественного наслаждения и радости, и этому-то миру он решил посвятить все свои силы, всю свою жизнь, наконец, значительную часть своего достояния. Главной причиной всего этого был — Глазунов».

Несколькими концертами дирижировал Глазунов, и хотя большинство симфонических концертов прошли под управлением Римского-Корсакова, Николай Андреевич отдавал предпочтение Глазунову, упоминая об этом в «Летописи моей музыкальной жизни».

«В качестве дирижера собственных сочинений, — пишет Римский-Корсаков, — выступил Глазунов. Первые его пробы в этой области были не блистательны. От природы медленный, неловкий и неуклюжий в движениях, медленно и тихо говоривший маэстро, по-видимому, оказывал мало способности как вести репетиции, так и влиять на оркестр во время концертного исполнения. Тем не менее сознание талантливости его сочинений заставляло оркестр не сопротивляться, а, напротив, помогать ему. С каждым выступлением своим, однако, он делал успехи и развязывался как на репетициях, так и в концертах. Практика и великая, несравненная музыкальность его взяли свое, и из него выработался, через несколько лет, прекрасный исполнитель как собственных, так и чужих произведений, чему помогал также разросшийся авторитет его имени. Выступая впервые как дирижер, он был счастливее меня в этом отношении».

Далеко не все воспоминания об этих встречах с Глазуновым могли сохранить свою свежесть и достоверность,

но те из них, о которых я упоминаю, продолжают отчетливо жить в моей памяти.

После ужина разговор зашел о прошедшем симфоническом концерте. Александр Константинович восхищался молодыми музыкантами, хотя заметное предпочтение отдавал таланту Горовица. Его интерпретация концерта Листа, по словам Глазунова, была выше всех возможных похвал и ожиданий: «Не прибегая ни к каким сравнениям, это было великолепно». И Глазунов тут же рассказал о своей встрече с Листом в Веймаре, когда Глазунову минуло только девятнадцать лет. Он показывал знаменитому музыканту свою Первую симфонию. В результате этой встречи симфония Глазунова попадает в программу музыкальных торжеств в Веймаре. Узнав от Горовица о том, что он закончил музыкальное образование по классу Ф. М. Блуменфельда, Глазунов отметил высокие достоинства Феликса Михайловича и как педагога, и как композитора, и как дирижера. Потом речь зашла об исполнении Мильштейном скрипичного концерта Глазунова. Высказываний о замечательных качествах скрипичного концерта он старался не замечать, обращая наше внимание на мастерство и музыкальность Мильштейна и на его поразительно чистую интонацию.

Далеко за полночь наша беседа как-то незаметно свернулась и на некоторое время установилась тишина. Казалось, что и рассказчик и слушатели решили передохнуть. Однако молчание удержалось недолго. Кто-то из присутствующих снова обратился к Александру Константиновичу, и снова возобновилась беседа.

Глазунов выразил сожаление по поводу нашего предстоящего отъезда из Петрограда, интересовался дальнейшими концертными маршрутами, расспрашивал довольно подробно о репертуарном плане. Горовиц сообщил ему о работе над Первым концертом Чайковского и добавил, что этот концерт его очень увлекает.

— Вы должны сыграть его хорошо. Это ваш концерт, у вас есть тот нерв вдохновения, без которого браться за Чайковского нельзя, — сказал Глазунов и немного погодя добавил: — Из инструментальных концертов Петра Ильича я не знаю более глубокого и вместе с тем более светлого произведения, совершенно освобожденного от элементов тоски, неотвратимости и пессимизма.

Так открылась еще одна маленькая и в тот вечер последняя страничка воспоминаний о былом. Глазунов был довольно близко знаком с Чайковским, а в последние годы, во время пребывания Петра Ильича за границей, на-

ходился с ним в дружеской переписке. Это было очень сложное и не менее трудное время для гениального музыканта. Душевное состояние угнетало композитора. Страстная любовь к жизни и светлая вера в будущее, все это вдруг растворялось в приливах мрачного разочарования, а порой даже отчаяния и щемящей тоски. Эта мучительная борьба большого сердца нашла свое творческое отражение в трагической Шестой симфонии.

Минута прошла в молчании.

— В 1893 году, — продолжал Глазунов, — в этом же зале бывшего Дворянского собрания, где мы с вами только что выступали, состоялся симфонический концерт. В программе Шестая симфония. На эстраде увеличенный состав оркестра. У дирижерского пульта автор.

Глазунов рассказывает о том благоговейном молчании, какое охватило огромное собрание людей перед началом концерта. Восторженные взоры тысячи слушателей, направленные в сторону Чайковского, свидетельствовали о небывалом, всеобщем восхищении несравненным художником. Переполненный Колонный зал залит огнями люстр. Присутствие автора придает всей обстановке особенно торжественный характер. Среди слушателей в партере запоминается живописная голова Антона Григорьевича Рубинштейна. Но вот симфония близится к развязке. Роковые мотивы наполняют зал, и, помимо воли, точно в предчувствии приближающейся беды, слезы подступают к глазам... Наконец Чайковский опускает палочку, музыканты снимают смычки, и в зале, в первые минуты после окончания симфонии, вместо аплодисментов слышится в разных местах приглушенное рыдание.

— А через несколько дней Чайковского не стало... — совсем тихо договаривает Александр Константинович.

В наступившей тишине раздаются три далеких удара. Это бьют часы городской башни на Невском. Глазунов решительно поднимается, приветствует каждого и выходит из номера в коридор. Я всегда сопровождаю его до самого дома. Выйдя из дверей гостиницы и повернув направо, мы идем по тускло освещенному Невскому проспекту и, обогнув Казанский собор, входим в совсем темную и узкую Казанскую улицу, где в большом доме живет композитор.

В 1925 году, в связи с предстоящей работой с Квартетом имени Глазунова, я снова приехал в Ленинград. Необходимо было опять повидать Александра Константиновича, поговорить с ним о квартете его имени, выслушать его соображения. Летний отдых он проводил в Гатчине.

Я поехал туда ранним утром вместе с артистами квартета и застал Александра Константиновича в парадном вестибюле роскошного дворца. Он только что возвратился из парка.

Глазунов был искренне обрадован приезду гостей, нагрянувших без всякого предупреждения. После короткой приветственной процедуры Глазунов пригласил всех подняться наверх. Мы проходили по парадным комнатам, служившим некогда покоями русских императоров и представляющим ныне великолепное собрание гобеленов, картин, фарфора.

По сравнению с 1923 годом Глазунов заметно изменился. Бодрый, улыбающийся и жизнерадостный, он тотчас же выдавал свое хорошее самочувствие. Вялый жест, мутный взгляд, говорившие о тоске, теперь исчезли бесследно. В благородном облике Глазунова, несшего вот уже свыше сорока лет груз мировой славы, в этом самом просвещенном русском музыканте со степенью почетного доктора Оксфордского университета заметно просвечивали черты нового мироощущения, черты общепризнанного народного артиста Республики.

После довольно продолжительного осмотра дворца, его великолепной отделки, строгих орнаментов и пышного убранства мы спустились вниз и, пройдя через анфиладу комнат первого этажа, вошли в живописный дворцовый парк. Здесь все останавливало и радовало взор. И стройные колоннады павильонов, и старинные статуи, припудренные пылью времен, и зеркала озер с опрокинутыми в них отражениями деревьев и высоких облаков.

Вдали от центра парка, в одной из уединенных аллей, в совсем безлюдном и тенистом уголке, мы расположились на удобной полукруглой скамье и, не теряя времени, приготовились к обсуждению волнующих вопросов, в которых было еще так много неустоявшегося, неясного, неуловимого.

Глазунов с большой готовностью выслушивал то одного, то другого, пристально при этом вглядываясь в лицо собеседника, задерживался на деталях, углублялся в подробности, и, только после того как каждый из присутствующих сказал все, что хотел, Александр Константинович взял слово.

Он говорил о трудности задачи, которую мы перед собой поставили, и вместе с тем горячо поддержал идею пропаганды квартетной музыки, назвав ее почетной и благородной задачей. В старой России камерная музыка прививалась плохо, из рук вон плохо, говорил Глазунов, на

концертную эстраду она выходила редко. Квартетная музыка была преимущественно предметом увлечения любителей домашнего или салонного музицирования. Слушатель из народа, по правде говоря, даже не догадывался о существовании такого драгоценного рода музыки. Между тем репертуар квартета обширен, квартетная литература — одно из ценнейших откровений творческого гения человека. Таковы квартетные опусы Глинки, Бородина, Чайковского, Танеева...

Александр Константинович почти всегда излагал свои мысли в одном тоне, едва повышая или понижая голос, однако, несмотря на кажущуюся монотонность его речи, каждая фраза, произнесенная им, несла в себе свое собственное индивидуальное толкование, придававшее его рассказу исключительную убедительность. Меня удивляло, с каким искусством Глазунов, точно передвигая пешку, переводил серьезный тон в добродушно-ироническую тональность.

Говоря о традиционном равнодушии петербургской и, в особенности, московской публики к квартетной музыке, Глазунов вспомнил, как однажды в зале Кредитного общества, в Петербурге, исполнялся квартет Бетховена. На эстраде четыре музыканта с таким исследовательским видом занимались своим делом, что, казалось, зрительный зал не имел к ним никакого отношения. Поэтический синтез вытеснялся математическим анализом. Но вот у второго скрипача лопнула струна. Публика точно ждала этого. Воспользовавшись паузой, она так неудержимо вскочила со своих мест и с таким паническим страхом бросилась к выходу, словно боялась, что ее могут догнать и заставить дослушать квартет до конца.

— Вот и предъявите после этого счет публике... А ее и след простыл... — закончил Глазунов и, увидя наши смеющиеся лица, начал лукаво перебирать своими толстыми пальцами старинную золотую цепочку с подвешенными к ней изящными безделушками. Среди этих многочисленных и разнообразных «реликвий» запомнились три особенно занятых брелока. Один был подарен ему Антоном Рубинштейном, другой — Чайковским и третий — Листом. Последний изображал спичку, выточенную из слоновой кости, на одном конце которой вместо серы играл ярко-красный рубин.

Восстанавливая в памяти квартетные ансамбли прошлого за последние двадцать — двадцать пять лет, Александр Константинович отдавал предпочтение Мекленбургскому квартету[46]. Это был, по его словам, единственный

струнный ансамбль первого класса, хотя возникали и другие коллективы.

— Был даже учрежден в 1915 году, в связи с моим 50-летием, Квартет имени Глазунова.

Итак, основная тема нашей затянувшейся беседы все больше и больше углублялась. В главный мотив включались новые и новые голоса, монологи Глазунова становились короче, уступая очередь общим размышлениям. Высказанная одним из нас мысль о том, что судьба жанра часто бывает похожа на судьбу великих людей, не могла, понятно, обойтись без примеров и комментариев. В этой связи заговорили о Себастьяне Бахе, о поверхностном интересе его современников к этому величайшему музыканту, вспомнили о бедственном положении Мусоргского, о его замечательных, но не признанных в свое время произведениях... Не меньше было уделено внимания композиторам, знаменитым при жизни и ныне всеми забытым. Както невзначай выплыл вопрос о роли музыканта-исполнителя в развитии музыкальной культуры, о значении артистизма...

Говорили о том, что музыкальное исполнительство — область мало исследованная, что замыслы композитора, о которых так часто любят упоминать в рецензиях, оживают не в исполнительских, подчас рабских, репродукциях, а в одухотворенном творчестве артиста-исполнителя.

Нередко ясновидящая критика приписывает автору такие творческие намерения, о которых он и сам не подозревал. Не было сомнений в том, что идея композитора доходит до слушателя и захватывает его лишь в самобытном выражении художника и что такое исполнение имеет сходство с никогда не повторяющимся оригиналом. И наконец, жизнь показывает, что иной раз крупный артист имеет все основания не только дополнить плод авторского вдохновения, но и пересоздать его.

Так, незаметно, наша беседа подошла к концу. Солнце уже стояло высоко, и на желтый песок, совсем вертикально, ложились коричневые тени, рисовавшие у наших ног на парковой дорожке ажурную решетку. Кругом было безлюдно, и только издали доносилось легкое и успокаивающее журчание фонтанов.

Глазунов откинулся на спинку скамьи, вынул свои большие часы, посмотрел на них, затем медленно погладил колени и сказал:

— Вот как будто и все... всех по косточкам разобрали... А теперь пора...

Мы тотчас же встали со своих мест. Не меняя положения, Глазунов продолжал:

— А теперь разрешите на этом закончить нашу беседу и пожелать вам самых светлых и радостных перспектив. Новое время открывает перед всеми, пусть даже самыми скромными, людьми огромное поле деятельности. Какая же счастливая доля может быть у талантливых людей, а ведь их у нас в России всегда было много. Я же буду дорожить тем, что такой замечательный в художественном смысле ансамбль носит и будет носить мое имя.

Он не преминул тут же заметить, что всегда испытывает чувство какой-то неловкости, когда ему приходится принимать участие в овациях по адресу квартета.

— И вообще, — добавил Александр Константинович, — когда я слушаю свои произведения в совершенном исполнении выдающихся артистов и испытываю полное художественное удовлетворение, мною овладевает чувство какой-то неловкости, и мне, как человеку заинтересованному, кажется неудобным принимать участие в выражении общего восторга. Нечто аналогичное получается и при оценке заслуг квартета моего имени...

При выходе из Гатчинского парка, уже после нескольких прощальных рукопожатий, мы вдруг снова были остановлены Александром Константиновичем.

— Постойте, — сказал он, подходя к нам ближе. За напускной серьезностью таилась хитрая улыбка. — Я хотел сказать еще вот что. Если я смогу быть вам чем-нибудь полезным в предстоящей гастрольной работе, можете полностью на меня рассчитывать... Однако в чем же может выразиться мое участие? Разве только в том, чтобы в каком-нибудь городе продирижировать квартетом? Не так ли? — произнес Глазунов, быстро в последний раз пожимая нам руки и теперь уже не скрывая довольной улыбки.

Через несколько дней поздно вечером я ехал по Невскому проспекту в сторону Московского вокзала. Звонко отдавались шаги одиноких прохожих в застывшем воздухе, светлой синевой отливали клодтовские кони на Аничковом мосту, безлунным блеском светилась спокойная гладь Фонтанки. Я увозил с собой много новых и интересных впечатлений.

Это была моя последняя встреча с Глазуновым. В 1928 году он выехал для лечения за границу, где провел несколько лет. Состояние его здоровья значительно ухудшилось, и в 1936 году он умер в Париже.

Зоя Лодий

Так шумят деревья весной. Так стелется трава. Так дышит ветер на морском берегу. Так поют деревенские девушки на закате, возвращаясь с поля.

П. П. Новицкий

В начале века в одном из благотворительных концертов в городе Новороссийске выступила молодая певица Зоя Лодий. Красивый, свежий голос, искренность и теплота фразировки, редкая музыкальность, исполнительское обаяние пленили новороссийских меломанов. Лестный отзыв местной печати о начинающей концертантке был первой рецензией на творческом пути З. П. Лодий. А в 1924 году, спустя почти двадцать лет, я услышал впервые Зою Петровну в Харькове. Ее уже хорошо знали тогда в Москве, Ленинграде и в некоторых городах Европы. Камерные залы охотно посещались, и, казалось, не было оснований брать на себя руководство концертной деятельностью уже известной артистки. Я считал тогда, что мое призвание состояло в том, чтобы руководить начинающими исполнителями и до того момента, пока они не приобретут себе имя и признание.

Но Зоя Лодий? Усвоит ли массовый слушатель искусство камерного пения? Существовало мнение, что ее чарующее искусство, так искренне передающее многоцветные человеческие настроения, не дойдет до широкой аудитории. Говорили, будто Зоя Лодий — тепличное растение, выращенное для изысканного и рафинированного любителя музыки. Убедиться в том, что такие суждения, принятые в кругу меломанов, ошибочны, ничего не стоило. Достаточно было посетить хотя бы один вечер песни Зои Лодий, чтобы понять и почувствовать, что перед вами выступает большая актриса с голосом, напоминающим звук страдивария[47], актриса, которая в своем исполнительском творчестве поднялась на ту вершину перевоплощения, где стираются грани между искусством художника и правдой рожденного им образа, и что оттого-то ее песня становится доступной и близкой каждому — поет ли она на русском или на французском языке.

После моего первого знакомства с этой замечательной певицей я приступил к организации ее большой концертной поездки по стране. «Премьера» состоялась в Киеве, в доме бывшего Купеческого собрания. Мраморный колонный зал с украшениями в духе барокко был до отказа наполнен слушателями. Военные, рабочие, подростки, про-

фессора и педагоги консерватории, студенты всех специальностей. Каждый из присутствующих приписывал Зое Лодий еще до ее выхода самые разнообразные качества. Наличие же большого и звучного голоса у певицы казалось всем обязательным и бесспорным условием. Тем временем близилось начало. Наступила тишина, зал погрузился в сумерки, контуры его исчезли, и только одна лампа под широким золотистым абажуром стояла у рояля и бросала свои лучи на авансцену. Еще несколько мгновений, и вот на эстраду поспешной походкой вышла Зоя Лодий в сопровождении пианистки Ольги Дунович [48]. Певица приблизилась к роялю, стала в его углублении, распростерла во всю длину свои руки, пластично укрепила их на крышке инструмента, окинула взором горизонт над головами зрителей, потом вся как-то подтянулась, выпрямилась, отчего сразу сделалась больше и выше, наклонилась всей фигурой вперед, точно приготовилась улететь в неведомые края, и застыла в каком-то порывистом ожидании.

Если хороший художник захотел бы написать портрет русской женщины с открытым лицом, с большими лучистыми глазами, в которых вспыхивали то серебристые, то голубые блики, с тонкими подвижными губами, выражающими самые неожиданные перемены человеческих дум, — он не нашел бы лучшей модели.

Вкрадчиво прозвучало вступление Ольги Дунович, за ним, точно глубокий вздох, что-то шевельнулось, и теплая струя человеческого голоса разошлась по залу. На многих лицах при этом отразилось выражение явного разочарования. В самом деле, что же это за пение без высоких нот, без оглушительных *ля*? Первая вещь вызвала отклик лишь у немногочисленной группы музыкантов. Редкие, нестройные аплодисменты тут же прекратились, и из темного зала потянуло неприятным, пугающим холодком. Но вот Зоя Лодий спела глинкинский романс «Не искушай». Не успел еще голос нежной мольбы погаснуть в тишине зрительного зала, как все кругом преобразилось. Восторженные приветствия не смолкали несколько минут. Еще одно произведение, и, казалось, весь зал до одного человека, словно зачарованный, находится во власти Зои Лодий, которая с каждой новой песней все больше и больше вкладывает в создаваемые ею образы фантазии и творчества. Она преображалась то в пастушку, то в шестнадцатилетнюю девушку, то увлекала вас с собой в мир ранних детских переживаний, так тонко показанный Мусоргским. Когда она начинала петь, умоляя не бранить ее за любовь, ее глаза наполнялись слезами. Состраданием окрашивался ее го-

лос, когда она изображала просящего подростка с сурком. В образе моцартовской старушки Зоя Лодий погружалась в мир сумрачных воспоминаний, и тогда у ее рта и глаз собирались сухие глубокие морщины. Чарующей игривостью подкупали французские песни. И, как на старинной эмали, играет улыбка, сверкают глаза, ниспадают волны волос, вьется нить тусклого жемчуга.

Успех в Киеве не был эпизодом, это было начало большой музыкальной истории, длившейся много лет и отразившей на своих страницах немало творческих побед выдающейся актрисы. В короткий срок имя Зои Лодий заблистало в ореоле славы, а частые концертные поездки еще больше закрепляли повсеместный успех камерной песни. Слушатели Украины, Кавказа, Крыма были постоянными посетителями ее выступлений, проходивших с неизменным и заслуженным признанием. Все отзывы о ее вечерах песни можно было бы обобщить в одних и тех же повторяющихся фразах: «Снова полный зал и снова огромный художественный успех»; «Успех концертов Зои Лодий — наглядное доказательство того, что истинный крупный художник всегда дойдет до массового слушателя, какую бы серьезную программу он ни давал. Это вечер той любви, которую воспевают все народы и все языки».

Чувство артистического увлечения — дар немногих, — которое воспламеняется при первом луче рампы, — это чувство захватывало Зою Лодий сразу, как только она прикасалась к первой ступеньке, ведущей на эстрадное возвышение. Выразительность слова, красочность интонаций и какая-то искрящаяся мимика были поистине удивительны. «Одно и то же слово она могла произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное, строгое выражение».

Зоя Петровна родилась в Тифлисе в семье певца. Петр Андреевич Лодий — прекрасный артист и педагог — много лет жил и работал на Кавказе. В письме к А. А. Голенищеву-Кутузову [49] от 15 августа 1877 года М. П. Мусоргский пишет: «Но вот что нам с тобою, друг, может быть приятно: у Л. И. Шестаковой [50] Лодий исполнил дважды твоего чудеснейшего «Полководца». Ты не можешь достаточно ясно представить себе, милый друг, поразительной особенности твоей картины, когда она передается тенором... Новизна впечатления неслыханная! И как талантливо сумел осязать П. А. Лодий твою чудесную картину! Совсем художник-певец».

Дед Зои Петровны — Андрей Петрович Лодий (1812—1870) — был также незаурядным певцом. Он владел великолепным голосом и выступал в Петербургской опере под псевдонимом Несторов (в честь Нестора Кукольника — поэта и драматурга, имевшего в то время крупный успех). Перу Андрея Петровича принадлежат несколько песен и романсов, среди которых выделяется романс «Где вы, счастливые дни». Современники помнят, с каким изяществом исполняла Зоя Лодий этот романс, полный искренней грусти и простоты.

Андрей Петрович брал уроки пения у М. И. Глинки, часто бывал в кругу его друзей и скоро сам сделался близким другом великого музыканта.

Таким образом, артистическое прошлое Зои Лодий восходит к самой вершине русской музыки. Она хорошо помнит свое детство, овеянное художественными традициями Глинки. В ее памяти надолго запечатлелось чудесное исполнение ее отцом романсов Даргомыжского, Мусоргского, Бородина. У отца она получила первое музыкальное образование и унаследовала от него художественный вкус и вокальную культуру. А у матери — Е. М. Лодий-Елисеевой, прекрасной пианистки, — она заимствовала интерес и любовь к классической музыке Баха, Моцарта, Бетховена.

Уже в юные годы, пробуя свои артистические силы на эстраде, выступая в благотворительных концертах, Зоя Лодий завоевала себе симпатии не только у рядового слушателя, но и в кругу испытанных ценителей камерной музыки. Свое правдивое искусство Зоя Петровна пронесла через всю свою длинную концертную жизнь. В 1912 году состоялись ее первые выступления в Ницце и Париже. Накануне первой империалистической войны имя Зои Лодий все чаще и чаще начинает встречаться в программах камерных концертов. Она быстро завоевывает популярность у петроградских слушателей. Ее концертные программы поражают своим разнообразием, богатство ее камерного репертуара неисчерпаемо. От Генделя до Гуго Вольфа, от Грига до Сибелиуса, от Варламова [51] до Чайковского. Зоя Лодий в совершенстве владела французским и итальянским языками, в ее программы часто входила немецкая классика, а также лирические песенные циклы Шуберта, Шумана, Вебера, Брамса. По отзывам печати она умела тонко «реставрировать старину», одухотворять ее истинной поэзией, показать «сладостное очарование» старинных композиторов. Как тонко и задушевно пела она романсы Варламова, Гурилева, Булахова [52], Алябьева, Глинки,

Даргомыжского, Чайковского! Как забыть в ее передаче глинкинские шедевры «Жаворонок», «Не искушай» или Даргомыжского «Не скажу никому», «Мне грустно...»? В исполнении этих песен музыкальная интонация Зои Лодий приближалась к интонации речевой, не нарушая при этом точности и ровности звучания.

Во время посещения Москвы, где она давала до шести вечеров песни подряд, Зоя Петровна выступала также и в закрытых концертах в стенах Художественного театра. С основателями МХАТа К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко у нее установились отношения творческой дружбы и уважения. Почти на всех вечерах песни встречались артисты МХАТа, а в директорской ложе Художественного театра очень часто можно было увидеть Зою Лодий среди корифеев сцены.

В 1925 году, после большой гастрольной поездки по нашей стране, Зоя Лодий уезжает в Италию, сначала в Милан к своему маститому профессору Витторио Мария Ванцо, потом на юг, в Сорренто, где проживал тогда Алексей Максимович Горький. Встречи с любимым писателем почти всегда заканчивались камерным музицированием. В одном из своих писем из Сорренто Горький упоминает о пребывании у него Зои Лодий. Эти встречи надолго удержались в ее памяти, и о них она рассказывала с большим увлечением. О Сорренто с его ароматными сумерками, когда по земле стелется легкая сиреневая мгла, а вверху еще светится чистое бирюзовое небо. За окнами — оливковые деревья, виноградные лозы, зеркальная гладь нежной серебристой воды.

— В комнате мы вдвоем, — говорит Зоя Петровна. — Горький сидит в кресле, я стою у окна, окруженная со всех сторон волшебной красотой. Вот закончила одну песню, потом — другую, а Алексей Максимович, как мне тогда казалось, хочет слушать еще, и волны прозрачного итальянского воздуха, столь легко передающие привычные мелодии Моцарта и Россини, чутко резонируют и на звуки Варламова, Алябьева, Глинки... Перекликались ли эти мелодии с далекими песнями бабушки Кашириной, которую так страстно любил слушать Алеша Пешков, вызывали ли они в его памяти протяжные песни бурлаков или степные напевы донских казаков, — об этом можно было только догадываться, но во время исполнения грустной мелодии Чайковского, — заключает свой рассказ Лодий, — я видела сама, как глаза Горького увлажнились слезой.

В расцвете исполнительской деятельности З. П. Лодий приходит в Ленинградскую консерваторию — учить свое-

му искусству молодежь. Она, создав в консерватории класс камерного пения, вносит в педагогическую деятельность свойственное ей творческое горение, непримиримую требовательность. В свое отношение к ученикам певица вкладывает радостную готовность поделиться накопленным ею мастерством. Многие ученики класса камерного пения профессора З. П. Лодий, с пользой для себя прошедшие ее строгую школу, принимают ныне деятельное участие в концертной жизни нашей страны.

Кроме исполнительской и педагогической деятельности, Зою Петровну никогда не оставляла мысль о создании или, точнее, о воссоздании «Дома песни», основанного в свое время знаменитой камерной певицей М. А. Олениной-д'Альгейм [53].

По характеру дарования певицы Мария Оленина-д'Альгейм и Зоя Лодий не были похожи друг на друга. У Лодий доминировало лирическое начало, а у д'Альгейм драматическое, но их сближала большая исполнительская культура и взыскательный вкус. Зоя Петровна была убеждена в самостоятельной природе искусства камерного пения, которая обогащает оперного певца новыми средствами выразительности.

План организации «Дома камерной песни» был запроектирован Зоей Лодий в содружестве с Валерией Владимировной Барсовой [54], но, к сожалению, не был осуществлен.

В годы Отечественной войны Зоя Лодий оставалась в осажденном Ленинграде. Она вся ушла в работу. Ленинградская консерватория была эвакуирована, но Зоя Лодий продолжала быть на посту, внося бодрость и энтузиазм своими занятиями с учениками и концертными выступлениями среди бойцов Красной Армии.

Грозовая атмосфера вокруг Ленинграда сгущалась. С одним из последних эшелонов было эвакуировано по указанию правительства большинство кадров Ленинградской консерватории. Смолкли звуки музыки в аудиториях, и только в одной комнате, вокруг сложенной печурки, теплилась жизнь. Тут продолжалась работа. Ученики ходили на ночные дежурства, тушили зажигательные бомбы, а утром в назначенные сроки были у инструмента, где их ожидала Зоя Лодий. Вопреки всему в стенах Ленинградской консерватории бился пульс творческой мысли, и в группе горевших особым энтузиазмом педагогов была Зоя Лодий.

Одиннадцатого января сурового сорок второго года, в перерыве между двумя воздушными тревогами состоялся

отчетный концерт студентов кафедры. Концерт посвящался русскому романсу.

В 1956 году, в ознаменование 70-летия со дня рождения Зои Петровны Лодий и 50-летия ее творческой работы, Ленинградской консерваторией было устроено чествование выдающейся певицы. После длинного ряда официальных приветствий, нарушая привычный юбилейный устав, зазвучали слова поздравлений, дружеских адресов, экспромтов, задушевных слов. С отменной непосредственностью изливали свои чувства питомцы Зои Лодий, захватившие первые ряды Малого зала имени Глазунова. В составе приехавших московских гостей находились В. В. Барсова, Зара Долуханова, А. Малюта [55], Анатолий Доливо, Дмитрий Журавлев... Чествование завершилось большим концертным отделением строгого камерного стиля.

Зоя Лодий в течение всего вечера стояла на эстраде, как на своих лидерабендах, у излучины рояля. В старинном бархате со старинными кружевами и со счастливым выражением лица, она влекла к себе всех без исключения присутствующих в зале. Годы и болезни не пощадили замечательной актрисы, только одно лицо ее с большими, ясными, как у мадонны Мурильо [56], глазами упорно противостояло времени.

В полночь после юбилея близкие и друзья собрались у Зои Петровны. Прошло десять лет со дня моего последнего посещения этого дома, где все было так знакомо мне и мило.

И теперь, спустя много лет, я снова здесь. Куда ни глянешь — все как было. Старая, как кряжистый дуб, петербургская квартира, высокие без лепных карнизов стены, темные книжные шкафы, белые кафельные печи до потолка, всюду портреты с надписями, на этажерке и полках ноты, на пюпитре рояля песни Шуберта и Глинки, рядом «Белая стая» Ахматовой, над которой висит картина Судейкина [57], сдвинутая на одну сторону, как и десять лет назад. Это натюрморт с пестрыми, наивными и никогда не увядающими цветами. Под ним из черной рамы смотрит пристально на меня Сергей Александрович Адрианов — муж Зои Петровны, известный филолог и переводчик, профессор Петербургского, а затем Ленинградского университета. Модернизирован только внешний вид рояля. На нем целая оранжерея цветов, преподнесенных юбилярше, наполняющих комнату живым весенним запахом.

До чего же приятно было все это увидеть опять собственными глазами, и какой прочной, устойчивой, долговечной показалась мне в эту минуту жизнь в уютной квартире

Зои Лодий с матовым северным освещением, неизменным и в утренние часы и перед заходом солнца...

Но ощущение устойчивости оказалось обманчивым. Не прошло одного года, как Зоя Лодий умерла. Ушла она от нас как-то совсем тихо, без жалоб, скрывая от близких людей постоянные физические недомогания, ушла со светлой печалью на лице, спев свою душу, в которой даже «страдания преображаются в светлое примиряющее чувство».

Струнные квартеты

Струнные квартеты занимали в моей концертной деятельности большое место. Я очень увлекался разрешением совершенно новой и чрезвычайно сложной тогда задачи: привлечь внимание широкого слушателя к квартетной музыке, к этой сокровищнице камерной культуры. Одно время эта проблема меня просто мучила. На ней были сосредоточены все мои мысли, желания, мечты.

Теперь, спустя много лет, я хочу поделиться с читателем не только своими мыслями и мечтами, но и конкретными делами, какие удалось совершить двум советским квартетам. Хочется также хотя бы бегло заглянуть в историю, отойти немного назад и, не открывая ничего нового, просто пролить свет на забытые страницы квартетного прошлого.

История квартетной музыки начинается с 1755 года, когда австрийским композитором Иосифом Гайдном был написан первый струнный квартет для четырех смычковых инструментов: двух скрипок, альта и виолончели. Классические квартеты Гайдна приобрели значение образца для позднейших поколений композиторов, работавших в этой сфере. И на протяжении многих лет, вплоть до наших дней, непрерывно развивается этот драгоценный жанр музыкальных композиций для определенного состава исполнителей.

Но вершиной квартетной музыки остаются и поныне шестнадцать квартетов Бетховена, ученика Гайдна. Особенное значение приобретают пять последних квартетов великого композитора, над которыми он работал в 1824—1826 годах.

«Каждый из последних пяти квартетов, — пишет Арнольд Александрович Альшванг, — своеобразен, каждый

обладает собственной индивидуальностью. Это поразительно яркие повествования о внутреннем мире великого художника. Последние квартеты Бетховена полны бодрых, жизнеутверждающих эпизодов, навеянных массовыми народными музыкальными жанрами... Последние квартеты оказали влияние не только на музыкантов-романтиков в Западной Европе, но и на русскую передовую художественную среду... Именно в этих последних квартетах величайшие русские композиторы шестидесятых годов видели идеал инструментальной музыки, смело рвущей с косной традицией и дающей и новую форму, и новое психологическое содержание».

В начале двадцатых годов XIX века через полосатые шлагбаумы, через головы жандармов стали проникать в Россию произведения Бетховена. Он очаровывает молодого Глинку, его симфонии разучивают оркестры в музыкальных салонах, в частности в домах М. Ю. Виельгорского и графа Салтыкова в Москве. Поражение Бонапарта, выдающаяся роль России в освобождении Европы от наполеоновских войн и, наконец, резко изменившееся отношение композитора к «великому герою Франции» — все это увеличивало интерес Бетховена ко всему русскому и закрепляло его связи с русскими, жившими в австрийской столице, особенно с послом графом Андреем Кирилловичем Разумовским.

От Разумовского, собственно, и пришли первые сведения о Бетховене. Он в своих письмах на родину восторгался творениями композитора, а затем прислал первые партитуры Бетховена. В 1822 году возникла увлекательная переписка между Бетховеном и князем Н. Б. Голицыным [58]. «Я очень жаден ко всему, что выходит из-под вашего пера... Я даже позволяю себе удовольствие в свободные часы аранжировать в квартеты некоторые из ваших прекрасных сонат». Из шестнадцати квартетов, созданных Бетховеном, шесть посвящены русским любителям музыки (три — Разумовскому и три — Голицыну).

С повышенным интересом относились к произведениям Бетховена любители квартетной игры, которая в то время получила уже довольно широкое распространение. В одной только Москве насчитывалось тогда не менее пятнадцати домашних струнных ансамблей. Квартетные и квинтетные вечера устраивались у Гебеля, Боткиных [59], о них сочувственно вспоминает Глинка, Бородин. В «Северных цветах» за 1831 год печатается рассказ В. Ф. Одоевского [60] «Последний квартет Бетховена», его влияния не избежали Н. В. Гоголь, И. С. Тургенев, В. А. Соллогуб [61].

Квартетная музыка проникает даже в далекую Сибирь, в места заключения декабристов, доставляя им, как свидетельствуют современники, истинное наслаждение.

В 1868 году в Петербурге организуется струнный квартет в составе Ауэра, Пиккеля, Вейхмана и Давыдова [62]. Первые годы концертной деятельности этого ансамбля не привлекали особого внимания петербургских слушателей. В Малый зал консерватории, рассчитанный на шестьсот человек, с трудом набиралось сто любителей квартетной музыки.

Почти одновременно создается квартет Московского отделения Русского музыкального общества, возглавляемый Ф. Лаубом [63]. Выступает в Москве так же и «Русский квартет» в составе Панова, Леонова, Егорова и Кузнецова.

Между 1871-м и 1876 годом П. И. Чайковским были сочинены три квартета. «В истории русского камерного жанра три квартета молодого Чайковского — три значительных звена в развитии его симфонических принципов... Чайковский стал писать камерные ансамбли в ту пору, когда нужно было еще завоевать аудиторию, когда русская литература этого рода была представлена отдельными, очень немногочисленными сочинителями. Композитор проложил своими квартетами широкий путь русскому камерно-ансамблевому творчеству...

Только начиная с квартетов Чайковского и Бородина можно говорить об интенсивном развитии национально-русской школы камерного ансамбля.

Уже в семидесятых годах Чайковский призывал к увеличению круга слушателей в камерных концертах... композитор шел навстречу слушателям не только со словами убеждения, но и с новыми творческими идеями. Тенденция к расширению круга художественных образов и идей камерных сочинений, к демократизации этого жанра составляет неотъемлемую особенность всей области камерного искусства Чайковского... «Камерность» была нарушена прежде всего вторжением драматического начала, сломавшего рамки «искусства для немногих»...

...Симфоническая мысль композитора неуклонно стремилась расширить круг воздействия музыкального искусства», — читаем мы в монографии А. А. Альшванга о Чайковском.

Слушая квартеты Чайковского, невольно вспоминаешь слова Бетховена, которые он сказал о своих произведениях: «Мои произведения не миниатюры и не филигранные изделия, а фрески Микеланджело, и если вы хотите их вы-

разить по-моему, макайте ваши кисти в сочные краски, научитесь извлекать из ваших инструментов здоровый сильный звук».

Но если в летописи русского квартетного творчества XIX век можно назвать веком ренессанса, то в области пропаганды квартетной музыки и привлечения в концертные залы, на квартетные собрания слушателей, то в этой области дело обстояло из рук вон плохо.

«Камерная музыка, — пишет в фельетоне П. И. Чайковский [64], — туго и плохо прививается в Москве... Камерная музыка у нас, как и везде, исполняется по преимуществу в небольших залах. Однако можно бы было предположить, что такой многолюдный город, как Москва, был бы в состоянии доставить контингент слушателей, достаточный для наполнения Малой залы Благородного собрания во время квартетных сеансов. Между тем, несмотря на прекрасное исполнение гг-ми Гржимали, Бродским [65], Гербером и Фитценгагеном столь превосходных произведений, как те, которые вошли в состав программы истекшей серии, несмотря даже на двукратное участие в ней Н. Г. Рубинштейна [66] и появление в одном из собраний такого симпатичного и интересного молодого артиста, как г. Танеев, — публика наша по-прежнему продолжает бояться так называемой серьезной музыки... не могу удержаться, чтобы не сказать всем этим гонителям серьезного элемента в музыке, что, дабы рассеять свое ни на чем не основанное предубеждение, им стоит только испытать себя, посетивши хоть один квартетный сеанс».

К теме равнодушия слушателей к квартетной музыке П. И. Чайковский неоднократно возвращается в дальнейшем, призывая публику к увеличению посещаемости камерных собраний.

Не лучше обстояло дело с квартетными собраниями и в других крупных городах России: Киеве, Харькове, Одессе, Тифлисе — словом, в тех местах, где были открыты отделения Русского музыкального общества. Что же можно сказать о далекой провинции, где «музыкальная жизнь не шла дальше музыкальных вечеринок с неизбежными цыганскими романсами и с карточной игрой под музыку и до раннего утра»?

Впрочем, только ли в одной России так было? Во Франции, по словам Ромена Роллана, до 1870 года существовал один только струнный квартет Морена, который давал каждую зиму в зале Плейеля пять или шесть концертов, посвященных последним квартетам Бетховена, и у широкой публики общество, устраивавшее эти концерты, поль-

зовалось репутацией учреждения, занимавшегося пропагандой «странной и непонятной» музыки, написанной глухим человеком.

В конце XIX века в России начинаются гастроли заграничных струнных квартетов. Приезжает знаменитый «Чешский квартет» [67] в составе Гофмана, Сука, Недбала и Вигана, концертирует Квартет имени Шевчика [68] — профессора Пражской консерватории, замечательного педагога, несколько лет (1875—1892) преподававшего в Киевском музыкальном училище. Позднее играет в Москве французский квартет Капе́ [69].

Накануне и во время первой мировой войны в столицах к квартетному музицированию приобщается несколько вновь организованных струнных ансамблей. По-прежнему продолжают устраивать камерные собрания провинциальные отделения Русского музыкального общества, от случая к случаю собиравшие местных музыкантов для исполнения камерной музыки. Вспоминая о русском квартетном исполнительстве этих лет, называешь прежде всего Квартет герцога Мекленбургского, который вошел в историю русской музыки как цельный и высокохудожественный коллектив.

В первые же годы после революции во многих республиках организуются струнные квартетные коллективы. В Москве — Квартет имени Страдивариуса, Квартет Московской консерватории (ныне Квартет имени Бетховена), организуется Квартет имени Глиэра, далее — Квартет Большого театра; в Ленинграде — квартеты имени Глазунова и имени Ауэра, на Украине создается Квартет имени Вильома [70], затем квартет, носивший имя украинского композитора Леонтовича [71]; несколько позднее организуется Квартет Грузии; в Армении — квартет имени крупнейшего армянского композитора Спендиарова [72], и, наконец, в стенах Московской консерватории четыре студента — Габриэлян, Оганджанян, Тэриан и Асламазян — создают квартет, принявший название Квартета выдвиженцев Московской консерватории.

По этому далеко не исчерпывающему перечню возникших квартетных ансамблей можно легко представить, какой могучий отряд квартетного исполнительства влился в общий поток музыкального просвещения. Открывается совершенно новая глава в истории русского квартетного искусства. Однако некоторые сложные проблемы не преодолены и по сей день.

Помню, как в 1925 году, когда я ехал в Ленинград впервые знакомиться с Квартетом имени Глазунова, моим

спутником оказался один из почтенных театральных деятелей, который никак не мог понять, как можно взяться за пропаганду квартетной музыки, обреченной, по его мнению, на полный провал. Я пытался убедить моего собеседника, доказать культурное значение предполагаемого предприятия. Но лицо его становилось все более безучастным, рот судорожно сводило от зевоты, и он все больше и больше отодвигался вглубь дивана, чтобы через минуту сладко заснуть под мерный стук колес.

Чрезвычайно живучим оказалось мнение о том, что квартет — это музыка для узкого круга избранных. Что ж, доля правды в этом есть: квартетная музыка для неподготовленного слушателя действительно трудна. Но ведь в нашей стране произошла культурная революция, которая изменила и с каждым годом все более и более меняет облик советской музыкальной аудитории.

В годы, следующие за периодом, когда камерные коллективы росли почти как грибы после дождя, количество квартетов несколько уменьшилось. Некоторые из них просто не выдержали испытания временем, и их исчезновение не встретило со стороны слушателей сожаления. Но ликвидация других струнных квартетов, напротив, вызвала и продолжает вызывать недоумение. Так, например, необъяснимо расформирование украинского Квартета имени Вильома, многолетняя концертная деятельность которого очень хорошо его зарекомендовала. Также непонятен уход из мира камерной музыки отличного Квартета имени Глиэра.

Конечно, число квартетных ансамблей должно в известной степени соответствовать числу слушателей, готовых и способных воспринимать камерную музыку. Но эти слушатели в настоящее время существуют, и вялое развитие квартетной музыки объясняется не отсутствием аудитории, а недостатком внимания со стороны филармонических и гастрольных организаций, точнее, неверным пониманием ими некоторых важных проблем нашей серьезной музыкальной пропаганды.

Мы приложили немало сил, чтобы приобщить широкие слои населения к музыкальной культуре. Но мы при этом иногда забывали, что подлинная культура не может строиться на пропаганде лишь тех видов искусства, которые и без того достаточно популярны и сравнительно легко доступны среднему слушателю. Доступное должно сочетаться с трудным. Трудное в искусстве — самое высокое, самое прекрасное, и постижение его приносит слушателю наиболее глубокое удовлетворение.

В январе 1926 года в Одессе были объявлены первые концерты Квартета имени Глазунова, положившие начало его грандиозной гастрольной работе, продолжавшейся около сорока лет. Здание городского Совета, где находится большой концертный зал, расположено на Пушкинской улице, одной из лучших улиц города. Архитектурные формы дома горсовета (здание бывшей Биржи) дополняют высокие стенды, на которых наклеены красочные плакаты и афиши Квартета Глазунова. Они привлекают внимание почти всех проходящих мимо.

За несколько дней перед первым концертом квартета по каменным ступенькам парадной лестницы, ведущей в кассы концертного зала, то и дело поднимались и спускались люди. А у кассы стояла очередь за билетами, и эта, казалось, такая на вид будничная картина вызывала во мне чувство восхищения. Наконец-то я конкретно увидел то, что так долго существовало только в моих планах, надеждах, воображении. Подойдя ближе к теснившейся у кассы публике, я услышал довольно любопытный разговор между кассиршей и одним из стоявших в очереди.

— Мне два билета в четырнадцатом ряду, и желательно в центре.

— Четырнадцатый ряд продан.

— Ну что ж, тогда в двенадцатом попрошу...

— И в двенадцатом нет. Посмотрите на рапортичку, она перед вами: то, что вычеркнуто, — продано.

Покупатель отклоняется от окошка кассы, поднимает голову вверх, к висящей рапортичке, и с раздражением бросает кассирше:

— Да ведь здесь вычеркнуто все, кроме первых двух рядов!

— Совершенно верно, остальные проданы!

— Проданы?.. (*Пауза.*) В Одессе играет струнный квартет, да еще где — в зале на тысячу человек... и вы говорите: нет билетов... Ну, знаете ли...

Недоверчивый мужчина фыркает и гневно сует в кассу деньги:

— Два билета второго ряда... Что? Боковые?.. Ладно, ладно, давайте боковые...

Так началось массовое «крещение» одесских слушателей в «квартетную веру». И чем меньше оставалось времени до концертов, тем чаще можно было услышать на улице, в театре или в магазине разговоры о концертах квартета, тем энергичнее раскупались билеты. А в день

концерта над входом в зал висит аншлаг: все билеты проданы, и у закрытой кассы толпится народ, как перед концертом знаменитого лирического тенора.

На концертных премьерах первые несколько минут почти всегда протекают напряженно, особенно тогда, когда вокруг гастролера создано уже общественное мнение и информированный слушатель ждет подтверждения принятой на веру оценки. Оттого-то он так сосредоточен и осторожен. Артист же переживает первые минуты по-своему. Это минуты безотчетного страха перед выступлением, когда холодные руки и холодные смычки непослушны, когда акустика не проверена и совсем незнаком чужой многоликий зал, застывший в молчании. Вот почему так сильно бьется сердце. Но проходит еще несколько мгновений, и ощущение творческой скованности как-то исподволь сменяется душевным подъемом, артистической свободой, вдохновением.

Свыше тысячи человек, собравшихся в огромном концертном зале горсовета, сделались участниками этого неведомого дотоле камерного музыкального торжества. Бурные приветствия южан после каждого отделения, после каждой части все больше и больше нарастали. Молодежь настойчиво требовала повторений, старики не уступали молодежи. А меломаны (их в Одессе немало) приходили за кулисы, темпераментно выражая общее изумление по поводу такого невиданного скопления публики.

Только в двенадцатом часу публика разошлась. Мы остались впятером, в своем собственном небольшом кругу. Каждый понимал, что в жизни квартета совершилось что-то очень хорошее и что значение этого хорошего идет далеко за пределы одного успешного концертного выступления. Ведь на карту было поставлено слишком много, чтобы теперь не почувствовать каждым своим нервом окрыляющую радость.

...Я вспомнил свой приезд в Ленинград в 1925 году, в день концерта квартета. Концерт происходил в Малом зале филармонии, где когда-то помещался буфет. В тот день в зале, рассчитанном на двести человек, собралась совсем небольшая кучка слушателей. Зато квартет играл превосходно, и после первого отделения у меня не осталось никаких сомнений в том, что выбор мною сделан правильно. Уже с самых первых звуков глазуновцы сумели полностью подчинить себе аудиторию. В игре ансамбля не было ни одного пустого момента, ни одного «короткого замыкания», когда связь между эстрадой и зрительным залом внезапно обрывается. Помню, в какой восторг при-

вел меня пленительный тон Лукашевского, играющего тонким пластичным штрихом. Я не мог объяснить, каким чудом его толстые пальцы так виртуозно плетут бесконечную нить звуков.

Вставал в памяти и Первый всесоюзный конкурс смычковых квартетов, организованный в 1923 году в Москве, на котором были особо отмечены квартеты имени Страдивариуса и Глазунова. Конкурсная сенсация, впрочем, была недолгой, и вопрос об организации концертной деятельности Квартета имени Глазунова повис в воздухе. Проживая в Ленинграде, квартетисты по-прежнему играли в оркестрах, выступали в кинотеатрах, в сборных концертах.

Труднее всего было разрешить проблему посещаемости, преодолеть инертность публики, вызвать у нее готовность познакомиться с искусством глазуновцев. Наполненный зрительный зал — вот от чего, в первую очередь, зависела судьба квартета как гастролирующего коллектива. Страстное желание во что бы то ни стало добиться успеха привело меня к мысли открыто показать на плакате струнные инструменты квартета. Две скрипки, альт и виолончель работы великих итальянских мастеров выданы были камерному ансамблю из государственной коллекции. С каким увлечением прочитывались аннотации под изображениями драгоценных скрипок! Факт их появления был оригинален. Создавалось впечатление об исключительной ценности инструментов Страдивариуса и Гварнери [73]. А сведения о том, что эти инструменты принадлежат государству и что само государство выдало их квартету, убеждали будущего слушателя в особых художественных заслугах Квартета имени Глазунова. Воображению был дан увлекательный материал, он и толкал слушателя туда, на Пушкинскую улицу, где можно было приобрести билеты на концерты квартета.

Глазуновский коллектив возглавлялся замечательным музыкантом. Я не встречал ни у нас, ни впоследствии в Европе более совершенного первого скрипача. Скрипка Лукашевского обладала необыкновенно красивым голосом, голосом мягкого, нежного тембра и отличалась поразительной чистотой и задушевностью звучания. Лукашевский — опора глазуновского квартета, его гордость, его сила, его слава. Добродушный, высокого роста, с ласковыми глазами и с глубокими залысинами на голове, маэстро Лукашевский строго держит в своих больших руках маленькую золотистую скрипку, заставляя ее трепетать по каждому мановению смычка. В свободное от игры время, уложив ее на колени, он подолгу протирает лак, продува-

ет эфы, чистит головку, смахивает со струн канифоль. Слева от первого скрипача сидит Печников. Прекрасный ансамблист Александр Печников принимает деятельное участие в работе коллектива. Дальше по голосам идет Александр Рывкин, играющий на альте. Он исполняет свою роль с увлечением, темпераментно, страстно. Его инструмент восхищает густотой тона, исполнение — законченностью фразы, точной интонацией. Александр Рывкин — достойный визави первого скрипача. С большим искусством, с ясным пониманием задач ансамбля исполняет свою ответственную партию виолончелист Могилевский. В моменты соло его баритональный бас ложится сочным узором на канву трех аккомпанирующих ему голосов. В ансамбле Квартет Глазунова звучит как маленький оркестр. Ему доступно все: и нежная лирика, и теплота чувства, и героический подъем, и эпическая созерцательность.

Концертной деятельностью квартета я руководил свыше пяти лет. Все эти годы прошли в обстановке плодотворной работы, примирявшей квартет с продолжительными и нередко крайне изнурительными переездами. Сквозь дремучий лес трудностей, какие встречались в те времена на концертных маршрутах, Квартет имени Глазунова упорно пробивался к поставленной цели, все дальше и дальше от центра неся свое тонкое искусство — в такие закоулки, где еще никогда не ступала нога камерного исполнителя. Намерение квартета превратить свое искусство в музыкальное просветительство широких слушателей теперь уже не казалось фантастичным. Успех быстро возрастал и еще больше укреплял в глазуновцах сознание своих сил. Труд, неустанный труд вошел в жизнь квартета, в это маленькое содружество, выполнявшее такое большое дело. Часы репетиций нельзя было назвать безмятежными. Напротив, они были наполнены смелыми высказываниями, порой гневными возражениями или горячими спорами. Так закалялось вдохновенное художественное единство, и новая, отвоеванная у высоты ступенька приближала Квартет имени Глазунова к истинным вершинам исполнительского мастерства. Не успокаиваться на достигнутом никогда, дерзать и двигаться вперед, давая все, что способно углубить, усилить, обогатить впечатление слушателя. «Если у тебя есть мастерство на миллион франков, приобрети еще на пять су», — говорил французский художник Дега [74].

Множество восторженных отзывов в печати свидетельствует о полной посещаемости квартетных вечеров и исключительном интересе к ним широких слушателей. «Не-

привычное зрелище: камерный концерт — и большой зал переполнен. Поражает то, что такая большая аудитория в абсолютной тишине, с напряженным вниманием и глубоким интересом высидела до конца и, судя по настроению, могла бы еще слушать, если бы программа продолжалась». Это выдержка из одной газеты. А вот другая цитата: «Было бы странно, если бы аплодисменты не раздавались, было бы еще более странно, если б в зале нашелся хоть один человек, не сумевший понять глубокую скорбь Третьего квартета Чайковского». Хочется привести несколько строк из бесхитростного отзыва, помещенного в газете «Грозненский рабочий» (1928 год): «Квартет Глазунова показал хорошую музыку, и с ним согласились, что эта музыка действительно хороша...

— К хорошему и привыкнуть хорошо! Тяжеловато только сначала-то...

Так ведь начать-то когда-нибудь надо?.. Пусть же таким началом и будут концерты Квартета Глазунова в рабочих районах...» В этих простых словах, высказанных одним из наших рабочих свыше двадцати пяти лет назад, заключена настоящая программа для пропаганды «хорошей» музыки нашими советскими филармониями.

Обилие путевых впечатлений, интересные встречи, увлекательные наблюдения — все это вносило много разнообразия в постоянные концертные поездки. Мы знакомились с крупнейшими достижениями современности, с историческими памятниками прошлого, осматривали грандиозные сооружения древности, слушали занимательные рассказы местных жителей.

В 1927 году квартет совершил большое турне по Средней Азии. Были даны концерты почти во всех городах Узбекистана и Туркменистана. Начали с Ташкента, тогда еще одноэтажного, с маленькими, быстро бегающими синими трамваями и синим небом, согретым горячими лучами солнца. Здесь, в Ташкенте, по словам газеты «Правда Востока», «после первого концерта квартета в Большом театре имени Свердлова слушатели, переполнившие театр, оставались сидеть на своих местах, требуя длительными аплодисментами продолжения концерта».

За Ташкентом следовал Самарканд, до 1930 года столица Узбекской ССР, — город грандиозных мавзолеев времен Тимура, с красочными изразцами, голубой поливой, мозаикой; далее город Мерв (ныне Мары), где около глиняных домов без окон на улицу, с плоскими крышами туркмены продают дорогие текинские ковры, известные всему свету, о художественных достоинствах которых еще

в XIII веке упоминал Марко Поло[75]; после Мерва едем в Чарджоу, на родину знаменитых чарджоуских дынь, желтых, как тыква, и сочных, как ананас. А еще дальше пошли Андижан, Коканд, Наманган, Ашхабад... Помню дни, проведенные в Коканде в обществе талантливой четы — народных артистов — танцовщицы Тамары Ханум и Кари Якубова; в их доме квартету был оказан радушный прием, по-восточному, от всей души, закончившийся великолепным пловом, приготовленным самим Кари Якубовым.

Итак, чрезвычайно интересное путешествие по городам Средней Азии подходит к концу. Остается еще только Старая Бухара. И вот тут-то, «под занавес», и произошла с нами оказия. За пять километров до города фары нашего старого «форда» вдруг погасли, и машина, сделав прыжок в сторону от шоссе, села передними колесами в арык. Складывалась действительно прескверная ситуация: машина выбыла из строя, вечер был темный, времени до начала концерта оставалось в обрез, и в довершение всего добираться до Бухары надо было пешком, да еще с таким громоздким инструментом, как виолончель. Но ничего не поделаешь, надо торопиться и, насколько хватит сил, ускорять шаг. Сухой ветер порывисто дует навстречу, вызывая жажду. Пахнет полынью и каменистой пылью. Еще немного, и вот показались — и как будто совсем близко — огоньки города. Но огоньки обманывают: дорога петляет, и они то покажутся, то опять исчезнут.

И только к девяти часам вечера труппа бродячих музыкантов под покровом темноты (как у Вальтера Скотта!) пробирается к центру города по кривым и немощеным улицам столицы бывшего бухарского ханства.

Концерт начался с задержкой на два часа. И надо отдать должное публике, которая безропотно ожидала начала концерта, оставаясь на своих местах. Среди красочных бухарских халатов, заполнивших зрительный зал, тут и там чернеет таинственная паранджа. Темно-синие мешки, в которые были облачены фигуры мусульманок, придавали женщинам вид безмолвно скользящих мумий. Сюда пришли и жители гор, и местные горожане в европейской одежде. Стоя за кулисами и прильнув одним глазом к небольшому отверстию, я наблюдал за этим удивительным для меня камерным собранием. В первом ряду сидел молодой узбек в богатом синем халате цвета кобальта с разукрашенным в тон крупным растительным орнаментом. Его смуглое лицо было продолжено книзу небольшой, черной, как смоль, бородкой. Он слушает с опущенными ве-

ками, не пошевельнув ни одним мускулом лица. Но как только прозвучали первые аккорды третьей части Третьего квартета Чайковского, красавец вздрогнул и, как птица, изменившая вдруг направление полета, резко метнулся в сторону. Его глаза увлажнились. Кто знает, может быть, он услышал в этой музыке отзвуки своей юности, или они возбудили в нем мысли о давно минувшей любви, воспоминания о тяжелой утрате... Оказанный квартету прием был выше всяких ожиданий. Казалось, даже те стыдливые и преждевременно увядшие восковые лица, которые скрывала грубая паранджа, оживились от наплыва новых, неизведанных переживаний.

На центральной площади, куда выходил фасад бухарского театра, еще долго после концерта стояли небольшими группами люди, с тюбетейками на бритых головах, еще долго слышались в сухом воздухе мягкие и ёкающие звуки незнакомого мне говора. Круглый шар луны на черном бездонном небе зеленоватым светом заливал тихий древний город, серебром освещал плоские крыши домов, между которыми легли ущелья густого мрака. А на пригорке, по ту сторону площади, возвышался легкий стройный замок «эмира Бухарского». При свете луны он казался каким-то призрачным видением, воздевавшим к небу тонкие руки минаретов.

Так от Ашхабада до Архангельска, от Читы до Лодейного Поля, от Минска до Севастополя квартет нес свое искусство, оставаясь долгое время единственным проводником камерной музыки. Глазуновцы исколесили нашу бескрайнюю страну в самых различных направлениях. По железным дорогам, по морям и рекам, по булыжным мостовым и асфальтовым шоссе, на лошадях по Военно-Грузинской дороге, по проселочным дорогам Донбасса, по горячим равнинам Средней Азии и холодным снежным просторам Сибири разъезжали четыре энтузиаста со своими драгоценными и нежными инструментами. Менялись города, климат, природа, промышленные пейзажи, краски и обычаи, культура и язык народов советских республик. Лишь одно оставалось неизменным: наполненные слушателями концертные залы и выдающийся, нигде не спадающий, художественный успех. Сотни городов и еще больше камерных концертов с исключительно квартетными программами. Никто, кроме одного квартета, в бытность моего пятилетнего директорства, в камерных концертах участия не принимал. Даже в том единственном и, пожалуй, беспримерном случае, когда в 1930 году Малый зал Московской консерватории оказался для глазуновцев тес-

ным и квартет выступил в Большом зале консерватории на две тысячи человек.

В одно серое мартовское утро 1929 года я выехал в Ригу. За окнами вагона мелькают обнаженные стволы деревьев, поднимаются крутые скаты холмов, чернеет в ложбинах талая вода. Мысли торопятся в далекие неведомые края. Заграничная командировка Квартета имени Глазунова была оформлена только в последних числах февраля. Это был один из первых выездов советских музыкантов в Западную Европу. До окончания сезона оставалось не более трех месяцев. За это время надо было успеть организовать и провести гастроли глазуновцев в прибалтийских государствах и накопить средства на период долгого летнего безделья.

Я выехал из Москвы с тремя долларами в кармане, что в переводе на латвийскую валюту составляло пятнадцать лат. Спустя тридцать шесть часов поезд остановился у небольшого здания, напоминающего наши русские вокзалы. Весь мой личный груз укладывался в небольшой ручной чемодан, зато в багажном вагоне находился объемистый тюк плакатов Квартета имени Глазунова. Сойдя на перрон вместе с другими пассажирами, я вышел в город. Свет фонарей растворялся в наступающем утре. Спешить было некуда, трамваи не шли, и я, пройдя вокзальную площадь, направился к центру. В узком коридоре незнакомой улицы с высокими рядами домов, в холодной готической манере, смотревшими на меня слепыми оконными впадинами, среди непривычной тишины после шума вагонных колес я почувствовал себя в первые минуты совсем одиноким. Но вот показались люди, выехала из-за угла машина, за ней другая, вышли на улицу дворники в белых фартуках, воздух начал наполняться звуками просыпающегося города. Я всматривался в лица прохожих, читал витрины, останавливался возле музыкальных магазинов и рекламных тумб.

Устройство концертов в Риге в те времена было делом случайным. Артисты с большим европейским именем сюда не заезжали вовсе, артисты же менее знаменитые сборов в Риге не собирали. Что же можно было сказать о камерных вечерах, да еще квартетных? Расклеенные по городу анонсы извещали об обычных оперных постановках, о мелодраматических русских спектаклях, об ужасных смертельных прыжках в цирке. Рижская консерватория и музыкальные школы не принимали никакого участия в концертной политике столицы. Центром являлась государст-

венная опера. Директору оперы была присвоена в некотором роде и административная власть. Получив в день своего приезда разрешение на устройство концертов квартета, я торопился оформить договор с местным импресарио, так как времени оставалось мало, весна настраивала на отдых, концертный сезон был на исходе. Но мой импресарио, напротив, совсем не торопился с заключением договора на гастроли Квартета имени Глазунова. По всему было видно, что он не влюблен в серьезную музыку, а с квартетом судьба его столкнула впервые. Внешность его была достойна внимания. Тучный, небольшого роста, на коротких ногах, с лоснящимся лицом, пугливыми глазами и боязливо торчащими ушами, он держал себя весьма обходительно, в меру говорил, не выпуская изо рта длинной сигары, внимательно слушал вас, по каждому малейшему поводу спешил выразить приятное удивление и в знак солидарности, наклоняя голову, кокетливо щурил глаза. В нем что-то напоминало мольеровского Журдена[76]. На другой день я показал ему рекламу квартета, и условия были приняты — договор был подписан. А еще через день вышли в свет первые плакаты Квартета имени Глазунова. Им предшествовало множество газетных статей, заметок и анонсов о приезде советского ансамбля. Рядом с однотонными рижскими афишами, московские плакаты выделялись своей яркой красочностью. Вскоре рекламные «сети» были расставлены на всех путях людского потока, на всех углах была устроена «засада». Но какова сила воздействия рекламы, как реагирует на нее прохожий? Останавливается ли он только на мгновение, пораженный яркостью пятна, и, тотчас же смахнув с себя мимолетное возбуждение, направляется дальше по своим делам? Или реклама побеждает его рассеянность и поспешность, иначе говоря, удерживает его у тумбы или щита до тех пор, пока он не ознакомится с ее содержанием. В первом случае ничего хорошего не произойдет: реклама вызвала только любопытство. Но любопытные не наполняют залы камерных концертов. А вот если прохожий остановился, а за ним другой, третий, четвертый, если они с интересом вчитываются в рекламу, если они затем обращают свой взгляд в сторону числа, названия помещения и, наконец, ищут глазами место и время продажи билетов, — тогда поставленная задача решена.

В день открытия продажи билетов, я, естественно, направился к кассе, и чем быстрее я приближался к ней, тем увереннее становился мой шаг. Рекламные тумбы на всем моем пути были окружены тесным кольцом людей,

а когда я узнал кассовые результаты, стало ясно, что уже сотни человек находятся в плену интереса к гастролям квартета.

И вот теперь, после множества хлопот, утомительных переговоров, деловых встреч и столкновений, я ощутил наконец под собой надежный грунт. Подобное состояние духа, по-моему, должно быть хорошо знакомо человеку, который после изнурительной езды по ухабам и бездорожью въезжает вдруг на гладкую, блестящую поверхность асфальта.

За три дня до первого концерта приехал в Ригу квартет. Пошли страдные дни репетиций. А в день концерта над кассой концертного зала «Гевербенферейн» появилась знакомая надпись: «Все билеты проданы». Наполненный слушателями зал, как я уже говорил, это одно из условий, которые благоприятствуют художественному успеху концерта. Отсутствие сбора, пустые стулья, скучные лица капельдинеров непременно рассеивают внимание аудитории, навевая на людей холодок, медлительность, сонливость. После такого концерта, встречая знакомого или приходя домой, слушатель рассказывает, что концерт был хороший, но... сбора не было, народу мало, и эта деталь, не имеющая, на первый взгляд, как будто никакого отношения к художественной стороне концерта, бросает тень на его успех.

Вот и концерт. Суетятся контролеры, через открытые входные двери широким потоком вливается рижская публика, пришедшая на «премьеру». Улица сплошь заполнена машинами, которые не могут сдвинуться с места, и только бесконечные вопли гудков раздирают вечерний воздух. Многоголосый шум, как морской прибой, перекатывается по рядам, вырываются отдельные возгласы, приветствия, смех. Рижане не помнят такого скопления людей в зале «Гевербенферейн». Часы бьют девять раз. Три звонка. Публика успокаивается. Шум смолкает. Внезапно наступившая тишина усиливает торжественность момента ожидания выхода квартета на эстраду. Гаснут люстры, боковые бра, софиты, и только одна лампа в серебристом абажуре бросает свет на бледные лица глазуновцев и на их скрипки. Еще несколько секунд застывшей тишины, и музыка шубертовского квартета какими-то порывистыми взлетами проникает в зал, хотя первая часть квартета звучит не совсем убежденно, овладевая, не без усилий, совершенно новой аудиторией, свыкаясь с обстановкой первого выступления Квартета имени Глазунова за рубежом, в буржуазной Латвии.

Зато после гениальных вариаций второй части на тему «Смерть и девушка» в зале начался «обвал» аплодисментов. Унаследованный обычай не аплодировать между частями квартета был стихийно нарушен.

И в то время как проходили с не спадающим успехом концерты квартета в Риге, шла подготовка его выступлений в Лиепае, Даугавпилсе, Вентспилсе, за которыми следовала Эстония с Таллином и Тарту, а далее Литва с Каунасом, Шяуляем, Клайпедой и т. д.

В столице Литвы — Каунасе, вследствие отсутствия хорошего зала, концерты были объявлены в городском театре. Билеты раскупались бойко, и к вечеру у кассы образовалась длинная очередь. К театру, расположенному в городском саду, густыми колоннами подходила публика и без конца подъезжали машины. Концерт глазуновцев привлек внимание самых широких слоев населения. Вечер стоял тихий и теплый. Разодетая по-летнему, по последней моде публика собиралась на концерт Квартета имени Глазунова, как на большое музыкальное событие. После первого звонка в зрительном зале было очень оживленно, не умолкали разговоры о предстоящем выступлении московских музыкантов. И никто из присутствующих в зале не мог, конечно, предвидеть, что этот музыкальный вечер, которого с таким нетерпением ожидали в Каунасе, будет так внезапно и нелепо скомкан. Но за пять минут до начала концерта у театрального подъезда машина премьера Вольдемараса подверглась обстрелу. Несколько человек в масках совершили покушение на жизнь премьера. В первом отделении концерта публика еще не была в курсе происшедшего, но в антракте беспокойство мигом передалось от одного к другому, и большинство слушателей покинуло театр. К концу второго отделения редкие заключительные хлопки резко отдаются в полупустом зале, огни гаснут и из мрака выступает какая-то зловещая тишина. При выходе из театра мы увидели целый взвод полицейских, окруживших место происшествия. В течение недели после этого пустовали театры и кино, по городу сновали жандармы, в темных подъездах прятались шпики, начались репрессии, аресты, обыски. План литовских гастролей был сорван.

Но мимо, мимо мрачные страницы. До конца сезона оставалась еще Финляндия, точнее, Хельсинки. Быстро наступает весна. Небо все чаще и шире открывало свои голубые просторы, с мостовых счищались последние остатки черного снега, зимнее пальто становилось тяжелее. Не за горами лето, еще немного — и все концертные залы Европы окажутся на замке.

В последних числах августа 1929 года я выехал из Риги в Варшаву. Подъезжая к ярко освещенному перрону варшавского вокзала, я обратил внимание на множество военных, которые без конца отдавали друг другу «под козырек», лихо при этом цокая шпорами и пожирая глазами начальство. Они были одеты, как на параде, — с золотыми аксельбантами, портупеями, знаками отличия. От всего этого неприятно рябило в глазах. Это было время мрачного диктаторства Пилсудского.

В привокзальной гостинице «Вена», куда я заехал, мой паспорт вызвал у администрации повышенный интерес. А на утро у подъезда я увидел «господина» в сером пиджаке и в полосатых брюках, который последовал за мною по пятам.

Спустя месяц начались концерты в Польше. Квартет гастролировал в Варшаве, Лодзи, Вильнюсе, Гродно, Белостоке, Калише, Седлеце и других городах. Большой успех, переполненные залы, высокая оценка глазуновцев лучшими польскими критиками были неизменными спутниками концертов квартета, несмотря на попытки реакционной печати подорвать успех советского ансамбля. Во избежание повторений, я не останавливаюсь на них. Занимательное путешествие из Варшавы в Стокгольм совершается без пересадки, несмотря на Балтийское море, отделяющее полуостров от материка. Добравшись по земле и по воде до порта Мальмо, мы через несколько часов приехали в столицу Швеции.

Стокгольм справедливо называют северной Венецией. Это действительно очень красивый и своеобразный город с большим историческим именем. Он весь отражается в воде многочисленных каналов, в озере Меляр, в Балтийском море. После Польши и Прибалтики, здесь, в северной Европе, все выглядело по-другому. И природа, и люди, и архитектура, и цвет неба. В центре города, среди высоких домов, парадных подъездов и ярких витрин нет беспокойного делового шума и суеты. Напротив, все течет в уравновешенном ритме городской жизни. В таком же темпе адажио шведы не спеша разговаривают, редко улыбаются и совсем мало аплодируют. Эту последнюю черту я подметил на первом же концерте квартета в большом и нарядном зале королевской академии. Впервые, пожалуй, мне довелось быть свидетелем такого созерцательного отношения к музыке. С таким спокойствием люди раскладывают пасьянс. Концерты в Стокгольме и последующие за ними выступления в университетском городе Упсала позволили мне заключить, что в Швеции еще не созрела

потребность в квартетной музыке и что, очевидно, сама жизнь не успела еще подготовить к этому почвы.

Зато поездка в Норвегию, в отличие от несколько сдержанного приема в Швеции, оказалась исключительно удачной. Норвежские гастроли — это одна из блестящих страниц концертных выступлений Квартета имени Глазунова за рубежом. Этот кусочек жизни оставил надолго след в моей памяти. Я часто мысленно переношусь в этот край древних скальдов, в мир романтических саг, где природа с таким причудливым мастерством, точно иглой, выцарапала фиорды.

Итак, мы в Осло. Столица Норвегии встретила нас теплым «бабьим летом». Солнце грело, и, как на Северном Кавказе, воздух был мягкий и прозрачный. Деревья еще стояли в зелени, едва тронутой золотистой охрой. Это западные ветры с моря согревают Осло. От вокзала прямая и длинная улица Карла Иоганна пересекает почти весь город и заканчивается дворцом короля. У прекрасного здания театра — два памятника, воздвигнутые поэтам Норвегии — Ибсену и Бьёрнсону[77]. Возле них ковры газонов и пестрые клумбы цветов.

Успех Квартета имени Глазунова в Осло был завоеван сразу же, на первом концерте. Программа была составлена так, что из трех произведений, входивших в нее, два принадлежали перу норвежских композиторов — Григу и Хальворсену[78]. Концерт открывался григовским квартетом, а во втором отделении исполнялась «Пассакалия» Генделя в обработке известного современного композитора Хальворсена. Зал университета «Аула» был переполнен. В седьмом ряду обращает на себя внимание человек лет шестидесяти пяти, небольшого роста, с пышной седой шевелюрой. Он приковывает внимание публики, к нему обращены лица, взоры, улыбки. Это и есть Хальворсен.

Первые звуки григовского квартета, звонкие, как хрусталь, раздались благовестом в застывшей тишине зала. Своеобразная, то порывистая, то нежная, музыка Грига, в которой выразительная мелодия так легко схватывается всеми, в этот вечер была выражена квартетом с особенным вдохновением. А после заключительных аккордов вся публика, как один человек, поднялась, отдавая квартету свое волнение, любовь, восторги. Это была удивительная картина! Аплодисменты долго не умолкали. В приятном смятении чувств глазуновцы застыли у своих пультов, отвечая поклонами на ликование слушателей. Вдруг толпа закачалась, задвигалась, расступилась. В образовавшемся проходе появился Хальворсен. Вот он остановился, его

руки потянулись к квартету и заключили в трогательном рукопожатии руку Лукашевского. И с еще большей силой прокатилась по залу новая волна восторга.

Из большого количества отзывов норвежской прессы процитирую два из газет «Dagbladet» и «Aftenposten» (ноябрь 1929 года). «После концерта Квартета Глазунова можно было воздержаться от высказывания впечатлений, ибо всякая попытка передать пережитое бесполезна. Все исполнено красотой звука, безупречной техникой и артистизмом». «Существует язык, называющийся языком цветов, который выражает то, чего не выразишь словами. Я хотел бы владеть этим языком и на нем рассказать о том впечатлении, которое произвел Квартет Глазунова. Слушали ли мы когда-нибудь что-нибудь подобное? Я, во всяком случае, никогда. Исполнение было таково, что очарованный слушатель оставался пригвожденным к своему месту...

Квартет Глазунова достиг наивысшего. Слушатель остается до конца захваченным. Восторг был исключительный».

На следующий день после заключительного концерта в Осло в советском посольстве был устроен прием видных деятелей искусства. Среди гостей присутствовал крупнейший норвежский композитор Христиан Синдинг[79], автор известных симфоний, камерных сочинений и оперы «Священная гора». За столом мы сидели рядом. Глубокий старик, Синдинг уже плохо слышал и почти все время держал у уха слуховую трубку. Он живо интересовался нашей музыкальной жизнью, подробно расспрашивал меня о новых советских композиторах и исполнителях.

Здесь же, в Осло, я познакомился с главным дирижером Оперного театра И. А. Добровейном. И. А. Добровейн (настоящая фамилия — Барабейчик; 1894—1953) — русский пианист, дирижер и композитор. Это был прекрасный музыкант и милый человек, с которым легко было подружиться. С 1923 года он жил за границей и выступал как дирижер во многих странах.

Исай Александрович Добровейн обессмертил свое имя встречей с В. И. Лениным, когда на квартире у Е. А. Пешковой, слушая сонаты Бетховена в исполнении Добровейна, Владимир Ильич сказал: «Ничего не знаю лучше «Аппассионаты», готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди».

Через несколько дней концерты квартета начинаются

в Тронхейме. Этот старинный норвежский город расположен на берегу Норвежского моря. Хорошее настроение не покидает нас. Известие об успехе в Осло быстро распространяется среди жителей Тронхейма. Квартет встречают как хорошего знакомого, долгожданного гостя; зал переполнен, запоминаются восторженные лица студентов, их непосредственный отклик на воздействие музыки и брошенные молодежью на эстраду цветы. С чувством искреннего сожаления мы оставляем Норвегию — этот гостеприимный уголок Скандинавии.

Где-то за горами просыпается день, и тихо, по спокойному морю, на небольшом пароходе, плывем мы к берегам Ютландии. Как всегда, гастроли в новой стране начинаются в столице, в данном случае в Копенгагене. Дания очень музыкальная страна. Здесь хорошо организованы музыкальные ферейны. Они объединяют довольно большое количество друзей и любителей музыки и, несомненно, являются рассадниками хорошего вкуса. «Здесь критика должна умолкнуть. Никогда в жизни мы не слышали такого квартета!..» — восклицает копенгагенская газета «Berlinste Tidende» (декабрь 1929 года).

Каждая новая страна, каждый новый город вплетал в гастрольный венок квартета новые лавры успеха, и мы двигались дальше, нагруженные трофеями; чувство полного удовлетворения делало нашу жизнь полнозвучной и интересной.

Но путь не окончен. Опять знакомые толчки бегущих вагонов, и опять вдали открывается панорама большого города. Множество высоких домов, точно каменные торосы, надвигаются друг на друга, высятся фабричные трубы, матовой бронзой чертят небо кресты церквей и соборов. Это — Берлин. Сюда съезжаются со всего мира лучшие солисты и камерные ансамбли. Среди ансамблей на первом месте квартеты Буша и Розе [80].

Успех в Берлине, в городе исключительно высокой квартетной культуры, нисколько не уступал успеху в других странах Европы. Критика и многочисленные слушатели очень высоко оценили искусство квартета.

После Берлина Квартет Глазунова выезжает в Брюссель и Амстердам. «Во всех странах единогласно признают Квартет Глазунова из ряда вон выходящим ансамблем, — пишет одна из брюссельских газет. — Брюссель полностью присоединяется к этому единодушному мнению»... «Квартет Глазунова относится к лучшим ансамблям мира»... «Квартет Глазунова обладает исключительной звучностью, блестящей виртуозностью, выразительной

артистической гармоничностью, это чудесио»... Бельгией и Голландией завершается прощальиый тур коицертиого путешествия по Европе *.

Зиакомым теплом повеяло от белорусского пейзажа, когда поезд, меияя ритм, пересек граиицу. Сочиая зелеиая трава, пестрые весеиние цветы, светло-коричиевые дорожки, вьющиеся по задумчивым холмам и уходящие в чащу лесов. Утрениий румяиец иа высоких верхушках придорожиых тополей. Мелькиули без остановки разъезды, иа мгновеиье показались иебольшие стаиции, загремели под колесами мосты, с приветствеииыми сигналами прошло несколько встречиых поездов. Запах родных полей подиял в душе целый рой светлых воспомииаиий. Уже оставались позади города и села Белоруссии, уже поезд рассекал воздух Смолеиской области, еще иемиого — и покажется деревяииая Вязьма, с красиыми крышами и золотыми церковиыми луковицами, дальше — Можайск, Бородиио, Воробьевы горы и накоиец Москва.

В 1939 году глазуиовцы отметили 20-летие своей творческой деятельиости. За этот период времеии квартет коицертировал в 250 городах Советского Союза, дав в общей сложиости 4 000 открытых концертов. Невольио иапрашивается сопоставлеиие с лучшим дореволюциоииым аисамблем — Квартетом герцога Мекленбургского, который за двадцать лет своего существоваиия (1896—1916) дал в России 203 коицерта. Цифры — друзья истиины.

Подводя итоги деятельиости Квартета имеии Глазунова, можио утверждать, что квартет своей беспримерной работой способствовал возиикиовению и росту иовых камериых аисамблей, оказал благотвориое влияние иа развитие миогих коицертирующих инструмеиталистов, блестяще продемоистрировал достижеиия советского исполиительского стиля, прииципиальио иового, одухотвореииого мечтой о прекрасиом, далекого от изысканной рафиииироваиности и рассчитаииого ие на узкий круг любителей камериой музыки, а иа массы советских цеиителей серьезиого искусства.

* Это была последняя заграиичная поездка квартета. Намечениое иа 1934/35 год третье туриe, включающее США и страиы Латинской Америки, ие состоялось. Но любопытио отметить, что предполагаемые гастроли в Америке «советского государствеииого квартета», как его анонсировала пресса, вызвали огромный иитерес и появление благожелательиых откликов в музыкальных кругах. Артистов квартета иазывали музыкальными послами СССР, широко цитировали отзывы западио-европейской музыкальиой критики (см. «La Dernіere Heure», 1929, дек).

Среди квартетов, возникших в первые годы Советской власти, был также и молодой армянский коллектив, или, как называли его тогда, Квартет выдвиженцев Московской консерватории, еще юный по своему составу, но уже тогда представлявший собой редкое сочетание четырех голосов. Слушавшим его казалось, будто играют не четыре музыканта, а один щедро одаренный артист. Это был квартет поразительной творческой солидарности, яркого темперамента, большой звуковой мощи и красоты. Его глава, Авет Габриэлян, соединяя в одном лице черты выдающегося солиста и первоклассного ансамблиста, был настоящим предводителем квартетного коллектива, артистом, уверенным в своих силах и правоте своей художественной линии. Партия второй скрипки нашла себе отличного истолкователя в лице Льва Оганджаняна — тонкого музыканта и горячего поклонника камерного искусства. Высоким баритоном, на связки которого легла приятная для слуха матовая глуховатость, звучал альт Михаила Тэриана. Самой большой «скрипкой» распоряжался с тонким искусством Сергей Асламазян, чудесный виолончелист и одаренный композитор.

Таким показался мне армянский квартет в момент первого с ним знакомства. «...Этот молодой квартет в недалеком будущем займет одно из первых мест», — говорил еще в 1931 году народный артист М. М. Ипполитов-Иванов. «Армянский квартет представляет собой большую ценность, и художественные достижения его надо признать исключительно высокими» — таково было мнение ректора Московской консерватории профессора К. Н. Игумнова. «С величайшим удовольствием я готов поручить ему свои сочинения», — пишет С. Н. Василенко. Высокая оценка, данная молодому ансамблю такими крупными музыкантами, однако, не привлекает внимания концертных организаций к четверке талантливых артистов. Первые шаги организованных филармоний были еще крайне неуверенными и робкими. Камерная музыка и ее молодые исполнители оставались вне пределов практической деятельности. Найти же охотника на устройство квартетных собраний было делом почти безнадежным.

И вот в этот напряженный момент работы с молодежью ко мне пришел Сергей Захарович Асламазян и, подробно рассказав о неустроенном положении армянского квартета, тихим голосом, с какой-то застенчивой улыбкой, обратился ко мне с просьбой принять участие в концертной

судьбе квартета. Я дал согласие и через несколько дней получил от Наркомпроса Армении официальное приглашение взять на себя обязанности директора квартета, которому вскоре было присвоено имя Комитаса. Итак, я опять с квартетом.

Композитор Комитас был тогда мало популярен в Армении и совсем не был известен за ее пределами. Многие принимали незнакомое слово Комитас за условное обозначение, прочитывая его так же бездумно, на ходу, как читаются вывески или номера проходящих мимо машин. Это обстоятельство осложняло и без того напряженную работу с камерным ансамблем. Имя Комитаса не упоминалось и в среде, непосредственно связанной с музыкой. Жизнь и творчество этого замечательного музыканта сделались предметом изучения и исследования сравнительно недавно. Настоящая фамилия Комитаса — Согомонян Согомон Геворкович. Получив первоначальное образование в турецкой школе, Комитас уезжает в Армению и поступает в Эчмиадзинскую семинарию. Здесь в 1893 году он принимает монашество и получает имя Комитас. Духовные семинарии в Эчмиадзине и Тифлисе были тогда своего рода музыкальными университетами, рассадниками музыкального образования, единственным центром просвещения.

Годы юности Комитаса совпали с ростом освободительного движения, захватившего почти всю армянскую интеллигенцию. И Комитас сразу оказался в первых ее рядах. Его творческие искания отклоняются от церковной тематики, следы благочестия постепенно стираются, уступая место гражданским мотивам. Еще несколько лет Комитас остается в Закавказье, собирая народные песни, записывая много армянских, курдских и азербайджанских напевов. Совершенствуясь как музыкант, он изучает философию, историю искусств, выступает с лекциями и создает свои собственные произведения.

Первая мировая война застает Комитаса в Константинополе, а в августе 1914 года турецкие власти высылают его в Малую Азию, вместе с представителями армянской интеллигенции. На его глазах происходят казни его товарищей и друзей. В результате тяжелых переживаний Комитас заболевает. В 1916 году его перевозят в Париж, где около шестнадцати лет он проводит в больнице для душевнобольных. Умер Комитас в 1935 году в возрасте шестидесяти шести лет. Останки Комитаса перевезены в Армению и погребены в Ереване.

Теперь, думая о прошлом, я совершенно отчетливо вспоминаю, с какой тревогой молодой коллектив вступал на

путь концертной карьеры и с каким увлечением он приобщал широких слушателей к одному из совершенных жанров инструментально-камерной музыки. Уже первый концертный сезон 1932/33 года оказался очень эффективным. Перед квартетом открылись перспективы еще более значительной концертной деятельности в следующем сезоне.

Наступали теплые весенние дни и вместе с ними время заслуженного отдыха. Но отдых был омрачен. Жизнь талантливого музыканта Льва Оганджаняна внезапно оборвалась. Отдыхая под Москвой, в деревне Верея, он утонул в реке. Я узнал о случившемся в Крыму, куда пришла телеграмма от Тэриана. Одновременно было получено письмо от Оганджаняна из Ростова-на-Дону: в ожидании моего приезда письмо пролежало на ялтинской почте больше месяца. Письмо Оганджаняна заканчивалось так: «Пишем Вам в рабочей обстановке, на репетиции. Бодрость, оптимизм, самокритика — вот наши спутники».

Осиротевшее место у второго пульта вскоре занял скрипач Григорий Сарабян. Надо было прекратить летний отдых и начать репетиции с новым членом квартета. Время не терпит, близится осенний сезон, не за горами отъезд на очередные гастроли.

Прошли еще два года концертной работы Квартета имени Комитаса, и эпитет «армянский» стал украшением имени квартета, опознавательным знаком национального по составу и европейского по мастерству ансамбля. С глубоким интересом слушают комитасовцев и рабочие, и студенческая молодежь, и взыскательные музыканты. В портфеле квартета уже обширный камерный репертуар, состоящий из произведений западных, русских и современных советских композиторов. Но с особенным увлечением комитасовцы играют сочинения Чайковского. Если какой-либо из трех его квартетов не входил в программу того или другого концерта, то на «бис» обязательно исполнялась медленная часть Первого квартета — прославленное Andante cantabile. Глубоко чувствуя музыку Чайковского, комитасовцы стремились идти навстречу той мечте гениального композитора, которая высказана им в одном из его писем: «Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась, чтобы росло число людей, любящих ее, находящих в ней утешение и подпору».

Исполнительский стиль комитасовцев во многом напоминает стиль глазуновского квартета. Певучесть тона и многообразие его оттенков, артистическое увлечение, захватывающее слушателя, — вот что сближает эти два ансамбля. Вместо математической упорядоченности, вместо

музыки для себя и для небольшой кучки знакомых, Квартет имени Комитаса стремится расширить сферу воздействия своего искусства, внося в исполнение симфоническое разнообразие и яркость.

Сочный, плотный, жизненно яркий звук характеризует тонус исполнения. Наполненность жизнерадостным, оптимистическим мироощущением — вот что радует слушателя.

«Именно благодаря таким, как комитасовцы, квартетам, камерная музыка обретает новые границы, вместо прежних салонов, и границы эти — роскошные дворцы пролетарской культуры в центре и во всех углах нашего Союза» (*Г. А. Поляновский*).

В составе струнного квартета соединяются инструменты одной и той же семьи, и достигается такое единство и слитность звучания, что слушатель воспринимает игру четырех исполнителей так, словно в ней выражена воля одного коллективного мыслителя и музыканта. Однако главная, основная партия в ансамбле принадлежит все же первому скрипачу, дарование которого имеет своеобразный характер — с тем бесконечно малым «чуть-чуть», которое решает судьбу квартета в ту или другую сторону. Очень часто превосходный виртуоз не справляется с ролью первого скрипача квартета. Бывает и по-другому. Так, например, первый скрипач Квартета имени Глазунова И. Е. Лукашевский, никогда не занимавшийся сольной концертной деятельностью, был признан одним из лучших мировых квартетистов. Это ансамблист первой пробы.

Превосходным первым скрипачом заявил себя также и Авет Габриэлян. И в этом, пожалуй, еще одна особенность, общая двум известным советским коллективам. Конечно, Квартет имени Комитаса имеет и свои собственные, только ему свойственные черты артистического темперамента, живого и поэтического и всегда страстно взволнованного. Музыки без волнения нет. Так и в живописи Сарьяна [81], в его цветущих душистых пейзажах, сочетается внутренняя правда с взволнованностью живописного выражения.

В 1938 году на Втором всесоюзном конкурсе смычковых квартетов Квартет имени Комитаса получает первую премию. Еще несколько лет, и его участникам присваивается звание народных артистов Армянской ССР. В первый год Великой Отечественной войны квартет вынужден был прекратить свою концертную деятельность. События разбросали артистов по различным районам страны. Но проходит немного времени, и участники квартета соединяются вновь. Частые выступления в госпиталях и выезды в прифронтовую полосу заполняют жизнь квартета до предела.

В 1947 году в творческой жизни Квартета имени Комитаса происходят весьма существенные изменения. Места второго скрипача и альтиста освобождаются. Их занимают молодые музыканты. Это скрипач Рафаэль Давидян и альтист Генрих Талалян — ныне народные артисты Армянской ССР. Квартет как бы входит в новую фазу своего развития. Начинается пора второй молодости квартета. Скрипка Габриэляна поет еще звучнее, еще тоньше, модулируя своим прелестным серебристым звуком, который сразу увлекает слушателя. В моменты бурных эмоциональных нарастаний кажется, что Габриэлян вот-вот вырвется из нотного «плена», что сама ткань музыки не выдержит его напора, но в следующий момент опасность исчезает, восстанавливается равновесие и еще более ощутимым становится ансамблевое звучание всех четырех инструментов.

Так же ровно, красиво, сдерживая напряженный звуковой ток, как когда-то у Вержбиловича[82], звучит бас Асламазяна, эта верная опора квартета. Безмятежно льется трогательный дуэт-ноктюрн из Второго квартета Бородина, навевая светлую грусть и как бы очищая душу слушателя. А «Армянская сюита», принадлежащая его композиторскому перу? Этот образец легкости и изящества раскрывает в пленительных песенных эпизодах картину музыкального быта народа.

А вот скрипач Рафаэль Давидян *, сидящий слева от Габриэляна. Он словно продолжает штрих первого скрипача, то доигрывая его фразу, то сливаясь с ним, то возражая ему, то имитируя его и, наконец, принимая на себя партию солирующего голоса; скорбно звучит его соло в третьей части Третьего квартета Чайковского.

Превосходный музыкант Генрих Талалян — артист большого эмоционального размаха. Живой, задушевный голос его альта неотделим от ансамбля; он свободно и легко проникает в общее звучание квартета, и самый тонкий слух не может уловить момент соединения его бархатного тона с остальными голосами.

В целом же струнный коллектив имени Комитаса — квартет больших артистических масштабов: от огненного героического подъема до нежного, словно плывущего рисунка акварели. Его исполнение не задерживается в слуховом нерве, оно распространяется дальше, глубже, перерастая в переживания.

* Давидян Рафаэль Рубенович — ныне профессор, с 1984 года декан оркестрового факультета Московской консерватории.

В 1951—1952 годах квартет концертировал в Армении, где его выступления всегда ожидались с нетерпением и очень высоко оценивались многочисленной аудиторией. И все же при воспоминании об этих концертах одному из них в моей памяти отведено особое место. Это концерт, в программе которого был объявлен фортепианный Квинтет Дмитрия Дмитриевича Шостаковича при участии самого автора.

Не могу забыть также, как после одного концерта в Ереване квартет и я совершили экскурсию в старинный монастырь Эчмиадзин, расположенный вблизи Вагаршапата. Эчмиадзинский храм — резиденция католикоса. Он выстроен по преданию в начале IV века. Здесь сохранились древнейшие памятники первых веков нашей эры. Они встречают туриста у самого порога и провожают его до конца осмотра. На территории храма помещается государственный музей древностей, старинная библиотека с богатейшим собранием древнеармянских рукописей, научный институт...

А за монастырской аркой, куда вы выходите после осмотра, открывается библейский пейзаж. Вблизи синее озеро, гладкое, как эмаль, за ним равнина, озаренная теплыми лучами солнца, а вдали, заслоняя горизонт, высится грандиозная масса потухшего вулкана Армении, состоящего из двух слившихся основаниями конусов. Это Малый и Большой Арарат «весь ослепительный, весь белый, в рубцах задумчивых морщин». Люди далекого прошлого считали Арарат жилищем духов. Легенда о потопе также связана с этой горой.

Концертный сезон 1952/53 года представлял исключительный интерес как для Квартета имени Комитаса, так и для посетителей его концертов. Пожалуй, впервые в истории квартетного исполнительства в нашей стране деятельность камерного струнного ансамбля достигает такого масштаба, такой активности. В течение нескольких месяцев квартет дает в Москве восемнадцать камерных собраний, причем двенадцать из них составляют законченный исторический цикл.

Первые шесть концертов охватывают период с 27 сентября по 21 декабря 1952 года. В первом концерте исполнялся фортепианный квартет Моцарта при участии А. Б. Гольденвейзера, тонкого знатока стиля великого композитора. Запомнились также исполнение струнного секстета Чайковского — «Воспоминание о Флоренции», трио Бетховена при участии Г. Г. Нейгауза, квинтет Шумана при участии Марии Гринберг. Большой успех имело исполне-

ние квинтета Шуберта («Форель»). Партию фортепиано выразительно исполнил Натан Перельман, партию контрабаса — известный музыкант И. Гертович.

По словам К. А. Кузнецова, в этих концертах Квартета имени Комитаса было много глубоко впечатляющего.

Вскоре после шести концертов, были объявлены двенадцать концертов цикла, программы которого охватили громадный отрезок времени, начиная со времен Гайдна и Моцарта и кончая Шостаковичем. Бо́льшая часть квартетов Бетховена, все квартеты Чайковского, квартеты Бородина, Дворжака, Шумана, Шуберта, Мендельсона, Грига, Мясковского, Шостаковича, Голубева, Франка, Дебюсси, Равеля, сюиты Асламазяна, квинтеты Багдасаряна, Джербашяна и др. В этих концертах приняли участие А. Б. Гольденвейзер, Мария Гринберг, Нина Дорлиак, Анатолий Доливо, Генрих Нейгауз, Д. Д. Шостакович, Эмиль Гилельс, Яков Зак, Виктор Мержанов, Натан Перельман, П. И. Романовский.

Концерты происходили также в зале Дома культуры Армянской ССР, построенном в стиле ампир — с фронтоном и дорическими колоннами. В таком же классическом духе был оформлен небольшой концертный зал, радовавший глаз своими успокаивающими пропорциями, строгими пилястрами, скульптурными рельефами и уникальной позолоченной люстрой, прозрачной, как венецианское кружево. Живопись Сарьяна украшала стены фойе. Живая связь с отзывчивой публикой, заполнившей зал до отказа, удесятеряла силы артистов. Это были камерные собрания, не имевшие ничего общего с теми серийными камерными концертами, где среди пустых стульев теряется горсточка лениво слушающей публики. Это было большое, незаурядное явление в камерной жизни Москвы, которое останется в памяти надолго.

Третье отделение концерта, состоящее из коротких и легко усваиваемых вещей, исполняемых обычно по желанию публики, появилось в концертной практике лет тридцать пять назад, когда на своем первом концерте Квартет имени Глазунова дерзнул расширить свое выступление включением в программу небольших пьес. Удачное начало вызвало много подражаний и со временем прочно вошло в практику квартетных концертов. Также и на вечерах армянского ансамбля это дополнение к концерту сделалось просто необходимостью, естественным эпилогом, без которого нельзя было себе представить вечер комитасовцев. Заключительная его часть не только венчала концерт: она как бы подчеркивала намерение квартетистов еще бо-

лее приблизить широкого слушателя к серьезной камерной музыке. В третьем отделении характер исполняемых вещей заметно менял атмосферу концерта. Казалось, что это уже не строгий концертный зал, а уютная гостиная, освещенная мягким, рассеянным светом, где чувствуешь себя как дома, где пленительная «Песня Сольвейг» Э. Грига так легко раскрывается во всей своей полноте и мелодическом своеобразии и так легко передает свой трепет от одного сердца к другому. Создавалось впечатление, что слушатели, как друзья, сидят рядом с исполнителями и те вводят их в круг своих самых сокровенных мыслей и чувств. Вещи, сыгранные на «бис», отбрасывали свет на всю программу, углубляя ее, делали ее понятнее и вместе с тем окончательно разрушали предвзятое представление о сухом академизме квартетной музыки.

В конце 1953 года квартет выходит на мировую концертную эстраду. Он посещает Германскую Демократическую Республику. Здесь не забыли еще игру знаменитого Квартета Розе, квартета строгой, почти кованой формы, помнят исполнение великолепного коллектива, возглавляемого Бушем и носящего его имя. Печать Берлина, Дрездена, Лейпцига помещает об армянском ансамбле статьи, высоко оценивающие его мастерство, проводит параллели между комитасовцами и лучшими мировыми квартетами, сравнивая Квартет Комитаса даже с Квартетом Буша.

Посетили комитасовцы Чехословакию, страну устойчивых квартетных традиций, где и сейчас процветает струнный Квартет имени Сметаны, хорошо знакомый советскому слушателю. Без преувеличения можно сказать, что выступления армянского квартета приковывали к себе внимание всей музыкальной аудитории страны и проходили и в Праге, и в Братиславе, и в Брно с громадным успехом.

В 1954 году квартет уезжает в Лондон. Интересно отметить, что это было первое посещение Англии советским квартетом. В известном камерном зале Лондона «Вигмор-холл» квартет дал свой концерт и, судя по реакции публики, выдержал соревнование с такими квартетами, как Амадеус-квартет, Вик-квартет из Швейцарии и др. Зал «Вигмор-холла» был переполнен. Среди публики можно было увидеть много армян, живущих в Лондоне крупной колонией. Концерт проходил со все нарастающим успехом, и к концу второго отделения, во время исполнения «Армянской сюиты», эмоциональное напряжение достигло предела. На глазах многих слушателей показались слезы.

После Лондона квартет посетил Шотландию, страну великого поэта Роберта Бёрнса [83], выступил в одном из

старинных культурных центров — Эдинбурге, играл в Глазго и других городах.

Следующий выезд квартета за рубеж состоялся в 1955 году. На этот раз комитасовцы отправились в Вену, к отрогам Альп, в город музыки, парков и изящной архитектуры, где творили Бетховен, Шуберт, Иоганн Штраус. После Вены квартет выступает в Зальцбурге, на родине Моцарта.

В 1956 году комитасовцы отправляются в Румынию. Высокая музыкальная культура румынского слушателя широко известна. Скрипка в этой стране — народный инструмент. На протяжении последних пятидесяти лет вкус румынской музыкальной интеллигенции воспитывался под влиянием одного из крупнейших композиторов нашего времени — Энеску [84].

Играя с неизменным успехом в Бухаресте, Констанце, Тимишоарах, Квартет имени Комитаса завершает свои гастроли выступлением в торжественном концерте, посвященном дню установления Советской власти в Армении. Из Бухареста путь самолета лежит на Родину, в СССР. Быстро исчезает коричневая дуга Карпатских гор, небольшим озером справа синеет Черное море, отражая свет восходящего солнца, приближаются широкие просторы Молдавии.

В 1963 году Квартет имени Комитаса выезжает на гастроли в Америку. Его выступления во многих американских городах сопровождаются большим успехом и замечательными отзывами об игре ансамбля. Многие заголовки рецензий представляют превосходную степень отношения: «Исполнение потрясло публику», «Восторг», «Изумительно». «На заключительном концерте в студенческом городе Вотберн Квартету Комитаса аплодировала стоя одна из самых огромных аудиторий в этом сезоне. Изумительно искусство ансамбля. Партия поющей виолончели контрастировала со стремительными партиями трех других инструментов.

Квартет Комитаса совершает свою первую поездку по Америке. Во вторник вечером он будет играть в Лауренс, где можно будет послушать один из замечательных по виртуозности исполнения квартетов мира». В Сан-Франциско («Chronicle», 1963, 21 янв.) Альфред Франкенштейн пишет: «Это был, если я не ошибаюсь, первый советский квартет, выступающий в Сан-Франциско. Он показал, что виртуозность в исполнении на струнных инструментах, которая раньше была показана такими русскими солистами, как Ойстрах, возможна также и среди ансамблей..

Квартет сыграл три вещи на «бис». Первой была очень острая, может быть, чрезмерно красочная аранжировка «Пассакальи» Генделя, а двумя другими — армянские народные мелодии Комитаса, так как армянский Квартет имени Комитаса носит имя этого выдающегося композитора Армении».

*

Таковы результаты работы двух советских квартетов, показавшие силу и жизненность нового концертного направления в области широкой пропаганды камерной культуры. Таковы итоги концертной деятельности камерных музыкантов, сплоченных в одном стремлении повышать свое искусство, помогать друг другу, бороться за великое камерное творчество. Совсем не так уж трудно воспитать в лучших художественных традициях целомудренную душу, но еще легче привить ей дурные вкусы. Стоит только побольше давать низкокачественных концертов, плохих исполнителей, выпускать в тысячных тиражах слезливые романсы, сентиментальные вальсы, пустые оперетты, польки, цыганские песни, дешевые скетчи, — и судьба слушателя, особенно широкого слушателя, окажется тогда в руках вредной расхожей продукции, заготовленной для снабжения концертного рынка. «Подобно телесной пище, духовная пища также должна быть проста и питательна... Великие художники позаботились о ней — держись ее... Ты не должен распространять дурных сочинений...» (*Р. Шуман*).

Звуки Родины

После возвращения из Западной Европы в 1930 году первые дни на Родине отданы радостным встречам, дружеским беседам. Я снова дома, снова в Москве с ее великолепными новыми магистралями, с ее современными проспектами и уцелевшими на них легкими деревянными церквами с луковицами, покрытыми слепящим глаза сусальным золотом. Я опять вхожу в знакомые «кривоколенные переулки, в узкие тупички, в давно не существующие ворота». А поздно вечером, когда умолкает городской шум, до моего слуха доносится колокольный перезвон башенных часов Кремля.

Какой длинный список новых постановок и новых имен украшает рекламные стенды и театральные тумбы на улицах и площадях! То тут, то там мелькают анонсы, изве-

щающие о новых операх и балетах, мелькают названия симфоний, имена композиторов Ипполитова-Иванова, Глиэра, Василенко, Мясковского, Крейна, Ан. Александрова. Под квадригой Аполлона, на сцене Большого театра, звучат нестареющие голоса Барсовой, Обуховой, Неждановой, Степановой, Алексеева, Петрова. Выдвигается яркая смена великолепных певцов и певиц, и в первую очередь Козловский, Рейзен, Пирогов, Нэлепп, Лемешев, Кругликова, Леонтьева, Златогорова, Давыдова. Останавливает внимание фамилия Асафа Мессерера — этого непревзойденного артиста балета, «точеного жонглера», сочетавшего лучшие качества классического танца.

Тридцатые годы — яркий этап в истории развития советского музыкального искусства. Богатая, увлекательная, полная творческих поисков жизнь открывалась перед молодыми исполнителями и композиторами. В концертных программах начинает встречаться имя Д. Шостаковича, музыка которого заинтересовала меня еще в начале двадцатых годов с появлением его Первой симфонии. Под управлением таких дирижеров, как Бруно Вальтер, Стоковский, Тосканини, Первая симфония исполняется в Берлине, в Филадельфии, в Нью-Йорке. «Из какого мира чудес явился этот Шостакович?» — спрашивали друг друга восторженные иностранцы, с трудом артикулируя имя Шостаковича и часто называя его просто «Шоста».

Это было еще задолго до создания монументальной Седьмой симфонии. «Со времен Бетховена еще не было композитора, который мог бы с такой силой внушения разговаривать с массами», — говорил один из первых исполнителей Седьмой симфонии за рубежом Сергей Кусевицкий.

В эти же годы все чаще и чаще исполнялись произведения Прокофьева. Популярность Сергея Сергеевича особенно возросла после его возвращения в 1932 году в СССР. Здесь он создал лучшие, нетленные произведения, отмеченные печатью крупнейшего таланта. Среди них — «Ромео и Джульетта», «Золушка», Седьмая симфония, «Война и мир». И Шостакович и Прокофьев представлялись мне всегда глубоко национальными художниками, смелыми, дерзновенными, человечными*. В те давние дни общие

* Мое первое знакомство с Сергеем Сергеевичем относнтся к осени 1941 года, когда бурное теченне военного временн отброснло меня к северным предгорьям Кавказского хребта с ледянымн полями Эльбруса, в город Нальчнк, куда были эвакунрованы, подальше от фронта н роковых случайностей войны, выдающнеся людн нскусства и лнтературы. Здесь, на Кавказе, сначала в Нальчике, а затем в Тби-

интересы и идеалы объединяли их с такими колоссами, как Станиславский, Мейерхольд, Маяковский.

После приезда в Москву я познакомился с первыми опытами Д. Б. Кабалевского, будущего автора оперы «Мастер из Кламси» («Кола Брюньон»). Написанная сочной «рубенсовской» кистью и искрящаяся в духе Костера остроумием, эта опера не случайно прославила ее автора. Увертюра «Мастера из Кламси» была исполнена в Америке А. Тосканини. Позже я услышал и другие прекрасные произведения Кабалевского.

Кроме того, Дмитрий Борисович — замечательный музыкальный писатель, крупный общественный деятель, автор многих сочинений для детей, увлекательный оратор.

Большое удовольствие я получил, слушая романсы Ю. Шапорина, искренне порадовало меня также творчество А. Хачатуряна, его самобытные мотивы и прелесть национальной окраски.

Не меньший интерес вызвала музыка Шебалина, в которой конструктивная логика так непосредственно сдружилась с импрессионизмом и романтикой. Вообще, к этим композиторам можно было, по-моему, смело отнести те несколько слов Игоря Глебова, которые были сказаны им в связи с борьбой за новую музыку: «...Все они только выполняют в поисках нового звукосозерцания веления современности, ищущей новых форм жизни и миросозерцания».

Скоро к этой «советской могучей кучке» присоединятся новые имена: Г. Свиридов, Т. Хренников, Е. Голубев и много еще других талантливых композиторов.

Скованный границами темы, я не могу говорить о своих впечатлениях от успехов советской литературы, живописи, ваяния, зодчества или от достижений в области театра и драматургии.

Знаменательно, что еще в 1874 году мысленному взору Чайковского «представлялась матушка Москва, уже пере-

лиси, в условиях тыла прошел еще один год моей жизни в концертной работе с артистами и музыкантами старшего поколения.

Живя в Нальчике, Прокофьев испытывал новый прилив творческих сил. Совсем недавно он закончил симфоническую сюиту «1941 год», а теперь с особым патриотическим пылом работал над клавиром оперы «Война и мир» и одновременно над струнным квартетом на кабардино-балкарские темы.

В конце 1941 года, после переезда всей московской группы из Нальчика в Тбилиси, я объявил цикл концертов маститых музыкантов в Большом зале Руставели. Сергей Сергеевич выступил в этом цикле с двумя клавирабендами, программа которых была составлена из его собственных сочинений. Первый концерт состоялся 30 декабря 1941 года, второй — 8 февраля 1942-го.

ставшая быть какой-то фантастической Голкондой [85], куда каждый проходимец может явиться, набить карман, подивиться невежественному добродушию туземцев и уехать в свою дальнюю сторонку, — настоящим европейским городом, центром большой цивилизованной страны, ревнующей о своем родном искусстве, ищущей серьезных художественных наслаждений...»

Предвидения Чайковского сбылись, и достаточно было на один год отлучиться и побывать в совершенно ином мире, чтобы представить себе вполне конкретно все значение стремительных перемен, совершившихся в культурной жизни Страны Советов.

В камерном исполнительстве, в этой наиболее близкой мне области, также произошло много интересного; пришли новые артисты, новые таланты. На концертной эстраде появилась Нина Дорлиак, ныне хорошо известная камерная певица. Она окончила Московскую консерваторию по классу крупного педагога К. Н. Дорлиак. Это было очень давно, когда я в первый раз услышал Нину Львовну и был восхищен талантом совсем еще юной девушки, казавшейся такой ласковой и наивной. Не сразу завоевала она благосклонность публики, слава приходила к ней постепенно, спотыкаясь о неизбежные рифы, ибо к ее искусству надо было хорошо присмотреться, подойти ближе, как к тонкой гуаши, где не увидишь ни резких линий, ни жирных переходов, а есть один тон, разлитый рукой большого художника. Вот почему, мне думается, что тайна успеха, которого добилась Нина Дорлиак, кроется не в достоинствах ее светлого, инструментального тембра голоса и даже не в выразительности интерпретации, пределы которой она перешагнула, а в той чистоте, простоте и женственности, которые сплетены в ее песне. Она никогда не забывала, что бы она ни пела, что первейшее условие всякого художественного исполнения — красота, поет ли она в сопровождении органа, или струнного квартета, или, наконец, в превосходном дуэте со Святославом Рихтером, в дуэте, в котором все подчинено верховному праву ансамбля.

Как и двадцать пять лет назад, я остаюсь в числе поклонников таланта Нины Львовны и часто вспоминаю о заре ее артистической жизни, в которой я принимал некоторое участие.

Почти одновременно с Ниной Дорлиак мое внимание привлекла пианистка Мария Гринберг. Помню очень отчетливо студенческий вечер класса профессора Ф. М. Блуменфельда. Далеко не все ученики этого крупнейшего педагога доставляли слушателям удовольствие. Но среди

выступавших надолго запечатлелась в моей памяти одна черноволосая девушка в синей блузе, небольшого роста, лет шестнадцати. Это была Муся Гринберг, совсем еще юная и неопытная, но уже с заметными чертами художественной личности. Вышла она на эстраду как-то нехотя, робко, очевидно преодолевая чувство первого, лютого страха перед стоустой аудиторией, но, дотронувшись до клавиатуры, начала смело и уверенно извлекать звуки, полные подъема и силы. Она не старалась удивить слушателя своей выдающейся техникой, не увлекалась темпами, не переходила, принимая во внимание ее возраст, художественно дозволенных границ. Запомнились ее упругие, сочные аккорды, возникавшие как будто из самых глубин рояля, ее мягкое туше и легкие, порхающие октавы.

Пианистическая жизнь Марии Гринберг, особенно в ранние годы ее музыкального совершеннолетия, складывалась из ряда вон сложно, и тем сложнее, чем больше она убеждалась в своем художественном призвании и чем меньше сочувствовали ей окружающие, не понимая того, что казалось ей таким ясным, простым и бесспорным. Стойко и упорно отстаивая свое право, право художника заниматься избранной им профессией, Мария Гринберг шла к концертной эстраде, рассчитывая только на свои собственные силы, и наконец достигла заветной цели, составив себе имя одной из популярнейших пианисток Советского Союза. Едва ли в настоящее время кто-нибудь из многочисленных посетителей концертов Марии Гринберг помнит скромную, молчаливую Мусю Гринберг, выступавшую на Первом всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей, которая попала в число тех, кто с тоскою и тревогою в глазах покидал пределы конкурсного форума.

ВЕРА ДРУЦКАЯ

В эти же годы, бывая иногда в Гастрольном бюро, я почти каждый раз заставал в кабинете одного из руководителей этой концертной организации молодую женщину с голубыми, глубоко сидящими глазами, с серьезным, сосредоточенным выражением лица. Нельзя было пройти мимо, не обратив взгляда на эту женщину в коричневом платье, закрытом до самого подбородка и плотно облегающем ее тонкую фигуру, на ее светлые гладко причесанные волосы, женщину, которая терпеливо, в одной и той же позе просиживала на диване в ожидании ответа на ее предложение, сделанное Гастрольбюро, выступить в своем

собственном концерте. Не произнося ни одного слова, она, отсидев положенное время, молча уходила, подавая перед тем свою руку молчаливому начальнику, которого в этот момент кривила стереотипная улыбка, обозначавшая, что сегодня, «к сожалению», не удалось уделить время назойливой посетительнице.

Так в течение года тщетно ожидала положительного ответа от Гастрольбюро Вера Федоровна Друцкая — выдающаяся актриса камерного танца, которая в результате серьезных творческих поисков и овладения трудным танцевальным мастерством нашла ключ к новым пластическим формам.

Танец — не моя специальность, однако перед талантом, в какой бы камерной области он ни проявлялся, я никогда не мог устоять. Скоро я имел случай познакомиться с Верой Федоровной и с ее оригинальным искусством. Она показала мне свою программу в костюмах, оформленных очень интересно, в гротесковой манере, ее мужем, известным театральным художником Борисом Эрдманом. До чего же все было интересно, необычно, увлекательно! Живые социальные типы, созданные Верой Федоровной, то трогательные, как «Уличная танцовщица», то острые и «балаганные», как «Кармен», то пародийные, как «Чемпион мира», разоблачали и зло высмеивали пороки и идеологию капитализма. «Без сомнения, смех — одно из самых мощных орудий разрушения» (*А. Герцен*).

Вера Федоровна Друцкая оставила этот мир несправедливо рано, успев только один раз, при моем содействии, совершить турне по Советскому Союзу и показать тысячам зрителей свою многообразную танцевальную сюиту. Я не мог не вспомнить Веру Федоровну, ибо она была вплетена в историю моей концертной работы.

Впервые Друцкая появилась на вечерах Голейзовского и Лукина. Уже в этих, тогда новаторских, но теперь таких далеких, опытах она выделялась тонким мастерством и подлинной артистичностью, жаждой обновления, очищения танца.

Ни формальная, почти болезненная, изощренность Лукина, ни танцевальное беспредметничество Голейзовского не могли долго держать в плену Друцкую. Ее интересовала не только внешняя, но и внутренняя реформа танца. Она пересмотрела свои первые блистательные шаги. Новое углубленное понимание танца пришло на смену формальным экспериментам. Ее не удовлетворяют больше неожиданность резких поз и эксцентрика приемов, заключа-

ющие в себе чистое движение, ставшее беспрекословным каноном для многих балетмейстеров. Друцкая хочет осмыслить танец, развивая одновременно его танцевальную природу. Она хочет расширить танец до большого, радующего, бичующего искусства. Она хочет заменить былую эстетическую игрушку и сблизить танец с жизнью, чтобы наполнить его глубоким и трепетным содержанием. Ей кажутся мелкими пресловутые пляски или хвастливая демонстрация условной грации. Ее интересует создание образов. Друцкая смотрит на танец, как актриса смотрит на роль. Друцкая — актриса, говорящая движением.

Движение, а вместе с ним и вся техника — только средство, способ передачи образа-роли. Образ должен быть обобщающим, социальным, типовым, а не случайным.

О Друцкой можно сказать: она танцует роли. Она мастерски делает танец, находя внутреннему росту образа острое, отточенное выражение. Она не отвергает необходимости большой и глубокой техники, она лишь отводит принадлежащее ей место. Она великолепно знает высокую цену внешнего мастерства, но она также великолепно понимает, что техника не самоцель, а средство ввести зрителя в круг создаваемого актрисой образа, что техника подчинена образу, а не образ, заранее выработанный и навсегда установленный, — технике.

Друцкая расширяет внутренние и технические возможности танца. Она присматривается к уличной танцовщице, к китайскому кули, к набожной прихожанке, проститутке; она глубоко вникает в жизнь — оттого она обновляет сюжеты танцев. Современница великой эпохи, она хочет довести до плакатного, негодующего обобщения гримасничающие образы Запада; свободная в своих поисках, она ищет различные пути для выражения различных тем; оттого она разнообразна в своих танцах, изобретательна в приемах и требовательна к богатству технических способов, новых для каждой новой задачи. Свои танцы она ведет по двум линиям — или типового, социально-психологического образа, где она, пользуясь системой простых жизненных движений, дает ряд фигур «социальной несправедливости», или плакатного, направленного на разоблачение того или иного социального явления («церковь», «капиталист») памфлета. Она смело заменяет старую балетную условность новыми, насыщенными внутренним социальным содержанием символами наших дней. Она берет для образа только типичное, пренебрегая деталями и строго, почти графически вычерчивая психологический контур роли.

У Друцкой острый глаз, тонкая лирика, крепкий юмор и настоящее танцевальное мастерство, которое позволяет ей через танец передавать свой смех, улыбку, печаль, негодование; ее памфлеты бьют в цель, а ее психологические образы наполнены жизнью. «Ее танцем не только наслаждаешься — его понимаешь; ее танцы не расслабляют, а организуют, — писал в 1932 году П. А. Марков [86]. — В нашем богатом театре Друцкая — одно из первых явлений актрисы танца».

МИРОН ПОЛЯКИН

В описываемое мною время глубокий интерес вызывает к себе скрипач Мирон Полякин — артист первого ранга, принадлежавший к немногочисленной семье мировых артистов. В 1932 году он прислал мне из Ленинграда письмо, в котором просил принять его в группу ГААНИСа. К письму была приложена его краткая биография и две рецензии. Процитирую их.

«Я родился в 1895 году в городе Черкассах Киевской губернии. Мой отец, скрипач, был моим первым учителем, у которого я занимался до восьми лет. Когда мне исполнилось девять лет, отец отправил меня в Киев для продолжения музыкального образования. Здесь, в Киеве, я поступил в частную музыкальную школу Лысенко в класс преподавательницы Вонсовской. В 1906 году, после двухлетнего пребывания в школе Лысенко, я уехал в Петербург, где поступил в консерваторию в класс профессора Л. С. Ауэра. Спустя один год я дал концерт в Малом зале консерватории. Это было начало моей артистической деятельности, которая очень скоро начала развиваться. Я начал выступать в сольных и симфонических концертах, гастролируя в городах Риге, Варшаве, Гельсингфорсе. Моя популярность росла, и в 1917 году я выехал в концертные турне по Германии, Норвегии, Дании и Финляндии, а в 1921 году был приглашен в Америку и Мексику. В Нью-Йорке я имел свой скрипичный класс.

Мое желание возвратиться в СССР совпало с моим выездом на концерты в города Советского Союза, которые были организованы Ленинградской и Украинской филармонией в декабре 1926 года.

В 1928 году, после выступления в Прибалтике, я окончательно возвратился в СССР».

«Под его искусными пальцами, окрашенная богатейшим талантом Чакона превращается в оркестровую пьесу. Полякин обладает большим тоном, сверхчеловеческой тех-

никой, полной самоуверенностью, поэзией вполне современного скрипача».

«Полякин произвел глубокое впечатление не одной удивительной техникой, в настоящее время присущей всем музыкальным исполнителям, но исключительно характерной передачей пьесы, великолепной звучностью второй части и редким пониманием этого произведения Чайковского. Его левая рука изумительно точна, и его исполнение каденции— верх совершенства. Даже в наше время, когда много хороших артистов, скрипач типа Полякина — редкость».

Возвращение Мирона Полякина в 1928 году на Родину было встречено советскими музыкантами как большое, долгожданное событие. Многие ленинградцы хорошо помнили выступления Полякина еще задолго до его отъезда за границу.

Действительно, Полякин был превосходным скрипачом. В классе Ауэра он приводил в восхищение своего строгого учителя, Глазунов был пленен его талантом, а известный критик В. Г. Каратыгин писал о нем восторженные рецензии.

В 1918 году Полякин, не получив аттестата об окончании Петроградской консерватории, выезжает за границу. В 1922 году, после успешного турне по Европе, его приглашают на гастроли в Америку. Здесь же, в Нью-Йорке, он принимает участие во Всемирном конкурсе скрипачей и завоевывает премию за исполнение концерта Чайковского.

Вскоре по возвращении в Ленинград Полякин вступает в состав профессоров консерватории, и возглавляемый им скрипичный класс становится центром притяжения для всех учащихся, кто мечтает о скрипичной карьере. С 1937 года он преподает в Московской консерватории.

Артистический облик Мирона Полякина был поистине многосторонним. Скрипач выделялся своей яркой индивидуальностью, искренним темпераментом, способностью безраздельно держать слушателя во власти своего обаяния. Линия его исполнения казалась беспрерывной. И никогда игра этого замечательного виртуоза не производила впечатления итога — «ума холодных наблюдений», независимо от того, играл ли он Чакону Баха или Рондо-каприччиозо Сен-Санса. Едва ли кто-либо из мировых скрипачей мог бы соревноваться с Полякиным в совершенстве исполнения им концертов Чайковского или Глазунова.

Благородный дар Полякина был нетерпим ко всякого рода «салонности» и «аффектации». Ведь ничто так не

расхолаживает внимание слушателей, как поза, жеманство или «глазок» на публику.

Чистоту своей взыскательной творческой совести он пронес через всю свою концертную жизнь как у себя на Родине, так и за рубежом.

Приехав в Советский Союз, Полякин оказался перед совершенно новой аудиторией, незнакомой ему ни по концертам в предреволюционной России, ни по зарубежным выступлениям. Концерты посещались теперь не только интеллигенцией, но и рабочими. Многочисленные концерты для рабочих и служащих приобщали к музыке широкие народные массы. Стерлась грань между рабочей и интеллигентской аудиторией. Слушатель вошел в концертные залы как участник концерта, как ценитель прекрасного, поднявшись на одну из верхних ступеней понимания большого исполнительского искусства. С тонким восприимчивым вкусом, он научился сосредоточивать внимание на тончайших оттенках, проникать в тайны подтекста, улавливать гармонические линии, нежные тона, лучистые интонации. А советский артист, независимо от жанра, чувствует настроение зала, слушает отзвуки публики, сливается с ней. Слушатель помогает, иногда подсказывает ему, удесятеряет его силы.

К сожалению, этот великолепный артист недолго сотрудничал с ГААНИСом. В первом сезоне гастрольная деятельность Полякина, вошедшего в состав группы камерных артистов Украинского Наркомпроса, протекала по плану. С неизменным успехом он выступал в столице, на Украине, в Ростове-на-Дону, а иногда выезжал и в дальние районы. Все шло гладко и ритмично, но в следующем сезоне 1933/34 года его педагогическая работа в Ленинградской консерватории развернулась шире, поэтому концертный план начал претерпевать изменения, и вскоре работа Полякина в системе ГААНИСа, естественно, должна была свернуться. Последнее письмо, полученное от Мирона Борисовича 6 марта 1934 года, не оставляло сомнений в этом.

После того как деловая связь с Полякиным прервалась, я по-прежнему остался постоянным посетителем концертов этого выдающегося артиста, чье искусство доставляло мне наслаждение своей законченностью, глубиной и теплотой. При воспоминании о Мироне Борисовиче Полякине меня всегда сокрушает мысль о его трагической смерти. Он умер в поезде 21 мая 1941 года, возвращаясь из гастрольной поездки в Москву. Полякин покинул этот мир в самом пышном расцвете своего великолепного таланта, оставив

после себя большое, неувядаемое имя. «Умереть, оставив после себя имя, значит умереть не до конца» (*Расин*).

*

Ненадолго, помню, блеснул скрипач Михаил Файнгет, мастер скрипичной миниатюры, один из любимых питомцев Ауэра. Как и многие его товарищи, он рано сбился со столбовой дороги, завертелся в концертном водовороте и приобрел в нем универсальное название «номера».

Со своими камерными вечерами выступает Вера Духовская. Лучшая пора этой певицы приходится на «бихтеровский» период, когда ее партнером был великолепный музыкант М. А. Бихтер, аккомпанировавший часто с открытой крышкой рояля. Успешно начинает концертировать молодая певица Лидия Вырлан. Впрочем, талантливая вокалистка скоро взялась не за свое дело, увлекшись исполнением не свойственных ее голосу и дарованию оперных мужских арий и романсов, отчего блестящее начало ее карьеры не получило желаемого развития.

В мире пианизма на артистический путь выходит большая группа исполнителей: Лев Оборин, Мария Юдина, Григорий Гинзбург, Владимир Софроницкий, Натан Перельман, Вера Разумовская, Павел Серебряков... За ними идет еще более молодое, но не менее значительное пополнение пианистов и пианисток: Эмиль Гилельс, Яков Флиер, Яков Зак, Роза Тамаркина, Людмила Сосина... Не сошло с концертной эстрады и старшее поколение пианистов: Игумнов, Гольденвейзер, Нейгауз, Фейнберг.

Советские скрипачи также составили длинный и блестящий ряд виртуозов: Давид Ойстрах, Дмитрий Цыганов, Галина Баринова, Авет Габриэлян, Самуил Фурер, Борис Фишман, Михаил Рейсон и другие. За ними наступает третье поколение, состоящее главным образом из победителей Международного конкурса в Брюсселе имени Изаи. Это Марина Козолупова, Лиза Гилельс, Миша Фихтенгольц. Еще немного, и придет новая и довольно мощная смена таких скрипачей, как Леонид Коган, Игорь Безродный, Игорь Ойстрах, Михаил Вайман, Юлиан Ситковецкий, Маринэ Яшвили.

Из виолончелистов хочется указать на Г. Цомыка, С. Кнушевицкого, А. Айвазяна, А. Феркельмана. Еще несколько лет, и число виолончельной группы пополнится Д. Шафраном, учеником профессора Ленинградской консерватории А. Я. Штримера, и Б. Реентовичем. Отдельно стоит балалаечник Николай Осипов.

Так на сравнительно небольшом отрезке времени про-

исходит встреча трех поколений музыкантов. И если к этому добавить список инструменталистов, влившихся в симфонические оркестры, то неукротимый подъем нашей исполнительской музыкальной культуры в начале тридцатых годов покажется поистине исполинским.

Юрий Брюшков, Герц Цомык, Мура Бугачевская

Где бы я ни был, куда бы ни забросила меня прихотливая судьба, всюду я высматривал новые талантливые ростки на ниве советского исполнительства. По окончании каждого сезона, совершая поездки по крупным музыкальным центрам, я посещал отчетные вечера музыкальных школ, техникумов, консерваторий. Вот почему почти ни одно интересное дарование, начиная от пятилетних малышей и кончая юношами, не ускользало от моего внимания. Скоро обо мне распространилась молва как о «собирателе» талантов. Из многих городов я начал получать письма от родителей и исполнителей, и нередко ко мне стали заезжать молодые музыканты. Так постепенно, из года в год собиралась талантливая молодежь, составившая в будущем золотой фонд выдающихся музыкантов-исполнителей.

Исключительное внимание Советского правительства к нуждам и запросам музыкальной молодежи, горячая любовь к отечественному искусству в нашем народе способствовали небывало бурному росту молодых исполнителей. Один за другим появлялись они в Москве и в Ленинграде, а те из них, которые воспитывались в Киеве, Харькове или в Одессе, подобно чеховским «сестрам», с душевным волнением стремились в Москву.

В 1927 году впервые группа пианистов — Оборин, Гинзбург, Брюшков, Шостакович — была приглашена в Варшаву для участия во Всемирном конкурсе пианистов имени Шопена. Накануне отъезда они выступали в Большом зале консерватории. Многолюдная аудитория приветствовала талантливых музыкантов, чье мастерство серьезно угрожало варшавским претендентам на шопеновские премии.

Здесь я впервые услышал Юрия Брюшкова, который в ту пору служил в оркестре Большого театра в качестве исполнителя партии челесты. В антракте я познакомился с

ним ближе и узнал от него, что ему исполнилось двадцать три года, что склонность к музыке проявилась у него в семилетнем возрасте, что в детстве он занимался с пианисткой Беляевой, а затем поступил в Московскую консерваторию в класс профессора К. А. Киппа[87]. В 1925 году он оканчивает консерваторию с отличием и остается аспирантом у Константина Николаевича Игумнова.

Мне понравился молодой пианист. Он не потрясал слушателя богатырским темпераментом, не обжигал его пламенем виртуозного огня, но в его игре — простой и искренней — угадывалась индивидуальность артиста, не похожая на другие. Брюшков показался мне также чрезвычайно чутким к звуку, к фортепианной краске, к лирическим оттенкам шопеновской музыки.

Судя по успеху, приему и отзывам польской прессы, вероятность получения Брюшковым первой премии была очень велика. «Особенный успех, — писал варшавский рецензент, — имел Брюшков, которому волей-неволей пришлось несколько нарушить этикет и выйти, по исполнении программы, на эстраду, отвечая на настойчивые вызовы публики, переполнившей громадный зал филармонии». «Из всех состязавшихся на конкурсе в Варшаве, — писал известный советский музыковед, профессор Евгений Браудо[88], — Юрий Брюшков ближе всего подходил к задачам шопеновского конкурса». И вот, пройдя все испытания конкурса, Брюшков единогласно выдвигается в первый класс, не вызывая сомнений в том, что он займет одно из первых мест в группе лауреатов. Но перед последним туром досадный случай смешал все карты. Выходя из автомобиля, в котором Брюшков ехал вместе с другими советскими конкурсантами, он неловко захлопнул дверцу машины и сильно ушиб палец. В заключительном концерте Брюшков принять участие не мог. Болезнь пальца оказалась серьезной. Впрочем, инерция успеха была настолько велика, что жюри конкурса, без зачета финального выступления, присудило Брюшкову диплом. Первую премию получил Лев Оборин, четвертую — Григорий Гинзбург, а Юрий Брюшков возвратился из Варшавы без лаврового венка. Смягчающее обстоятельство — несчастный случай с пальцем — не надолго задержалось в людской памяти. В конкурсных делах слушатель обычно делит участников соревнования на две группы — премированных и непремированных, не вдаваясь ни в какие размышления или анализы.

Таким образом, интерес к Брюшкову, не успев воспламениться, тут же погас. И если до конкурса среди отзывов по его адресу попадались колючие реплики, бросавшие ему

упрек в чрезмерной чувствительности, то теперь, после варшавской неудачи, языки недоброжелателей развязались совсем.

Откровенно говоря, помимо желания помочь одаренному музыканту, мне захотелось еще раз испытать собственные силы, проверить свою профессиональную зрелость, захотелось убедить публику полюбить Брюшкова таким, каким он был, без всяких знаков отличия. Отсутствие премии придавало поставленной задаче еще больше остроты и интереса.

Весной 1928 года, спустя несколько месяцев после варшавского конкурса, в Воронеже состоялись первые гастроли Юрия Брюшкова, о которых «Воронежская коммуна» писала, что «в г. Воронеже давно концерты пианиста не привлекали такой значительной аудитории». Не меньший успех сопутствовал выступлениям Брюшкова и в Саратове, где осенью того же года он выступил в Большом зале консерватории, играя на рояле фирмы «Бехштейн», на котором когда-то играл С. В. Рахманинов. Марко Брун — так подписывался старейший музыкальный обозреватель «Поволжской правды» — назвал Брюшкова «поэтом рояля». «После каждой вещи — шубертовских песен «Мельник и ручей», «Странник», «Маргарита за прялкой», своеобразно переданных листовских «Похорон» — быстро рос успех. После исполнения композиций Шопена этот успех превратился в триумф».

Скоро концертная деятельность Юрия Брюшкова приняла систематический характер, масштабы ее стали шире, и, вместе с растущим крупным успехом, его имя приобретало все более значительную известность. Казалось, сама «фортуна» дружески протянула ему руку, открыв перед ним дорогу в лучезарное будущее. Можно сказать, что Брюшков имел все основания ликовать. В самом деле, из тусклого оркестрового «подземелья» оперного театра вдруг оказаться сразу перенесенным в светлые концертные залы, наполненные слушателями. Не метаморфоза ли это?

*

Однажды поздним вечером у входной двери моей квартиры на Разгуляе раздался звонок — сначала робко, потом более уверенно, и через минуту в дверной раме, в облаке леденящего пара, показалась круглая коренастая фигура человека, закутанного с головы до ног в поседевшие от мороза башлыки, шарфы и платки. Английские булавки укрепляли их в разных местах, и только два глаза, как свечи, мигали в глубине этой шерстяной массы. Следом за

неизвестным вошла женщина, волоча за собой гигантского размера мешок, сквозь броню которого решительно ничего нельзя было увидеть.

Вскоре, однако, все разъяснилось очень просто. Из башлыков был извлечен Герц Цомык, женщина оказалась матерью Герца, а в мешке скрывался тяжелый деревянный футляр с виолончелью.

Это было в 1931 году, когда Цомыку минуло только шестнадцать лет. Он приехал в Москву из Тбилиси, где закончил музыкальное образование по классу известного профессора К. А. Миньяра [89] — педагога незаурядного таланта, школа которого подарила искусству игры на виолончели ряд выдающихся музыкантов. Кроме Герца Цомыка, нельзя не вспомнить А. Феркельмана, А. Айвазяна, В. Аншелевича, Раю Гарбузову. В Тбилиси Миньяра величали «виолончельным Столярским». Приезжая почти каждый сезон в столицу Грузии, я встречался с К. А. Миньяром в семье Феркельманов, известной своей музыкальностью и радушием. Кто только не перебывал в этом кирпичном домике на берегу стремительной Куры! В давно прошедшие годы здесь бывали М. М. Ипполитов-Иванов, З. П. Палиашвили, Н. Н. Черепнин, Е. Я. Белоусов, В. Р. Вильшау [90], позже посещали дом Феркельманов Горовиц, Мильштейн, Сигети, Квартет имени Глазунова и много других гастролеров.

Пока мать Герца делилась со мною своими впечатлениями от поездки из Тбилиси в Москву, ее сын успел уже отогреть руки и, нетерпеливо колдуя пальцами левой руки, правой перебирал холодные струны застывшей виолончели. Ему хотелось как можно скорее открыть ноты, взять смычок, настроить инструмент и сыграть подготовленную программу.

И вот, когда наступил долгожданный момент, Цомык отвел немного в сторону правую руку, чуть склонил голову над грифом, и вместе с плавными движениями смычка родились прекрасные, поющие звуки... «Звук не принадлежит миру вибраций, он в то же самое время принадлежит миру гармоний и в этом последнем образует эстетическую реальность» (*А. Герцен*). Цомык исполнил произведения Баха, Фрескобальди [91], Бреваля, Чайковского, Поппера, показав и яркие краски, и сильные тени, и хорошую подготовку, и недюжинную музыкальность. Меньше всего меня тронул Поппер, виолончельные миниатюры которого, по-моему, не выражали никакого настроения. Это была игра в трудности, какая-то суетливая «гимнастика пальцев», хотя Поппер сам был не только композитором, но и выдаю-

щимся виолончелистом. «Служенье муз не терпит суеты — прекрасное должно быть величаво».

«Виолончели чужды те сверхъестественные усилия виолончелистов сделать из виолончели во что бы то ни стало скрипку» (*А. Серов*). У виолончели своя природа, свое заветное, своя техника, которой ближе свободная, живописная манера выражения, не стесненная графическими границами, а играющая контрастами света и тени. В самом деле, какой баритон возьмется за исполнение алябьевского «Соловья» с его виртуозными украшениями и колоратурой? Между тем произведения Крейслера или Венявского часто исполняют на виолончели, зная при этом, что звучат они гораздо лучше на скрипке, — точно так же как Шопен лучше всего звучит на рояле, а «Полет шмеля» Римского-Корсакова — в оркестре.

Прошлое русской виолончели богато талантливыми исполнителями. Хорошо известны имена Давыдова, Вержбиловича, Белоусова, Брандукова [92]. Сведения о них современный читатель черпает, как обычно, в специальной литературе или в воспоминаниях современников. Позволительно тут же заметить, что иной раз в этих материалах содержится такое обилие цитат и накурено так много фимиама, что за этим совершенно невозможно разглядеть живой портрет крупного артиста и тем более заметить отличительные черты его творческого облика. Все настолько одинаковы и безупречно хороши, что буквально не знаешь, кому же отдать предпочтение, словно читаешь не исследование, а дифирамбическую оду.

Современное поколение виолончелистов, которым удалось перешагнуть границы «республики» оркестра, видимо за малым исключением, не пошло по стопам своих предшественников, которые в своей артистической деятельности не забывали о двух главных вещах: во-первых, о том, «что виолончель может и чего не может», и во-вторых, «что виолончель — инструмент, сходный с человеческим голосом, инструмент поющий».

Вот к каким мыслям привело меня первое знакомство с Герцем Цомыком, возвестившим своей игрой возвращение к лучшим традициям виолончельного искусства. Казалось, что виолончель снова обратилась на путь истины. С такими данными, как у Цомыка, виолончелисты рождаются.

В 1933 году на Первом всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей Цомыку была присуждена первая премия. Он явился на соревнование как настоящий артист,

владеющий уже двухлетним концертным опытом. Когда я пишу эти строки, передо мною раскрыт экземпляр газеты «Советское искусство» от 26 мая 1933 года. От времени бумага изрядно порыжела и лопнула на сгибах. Целая полоса газеты отведена прошедшему конкурсу. Со статьями об его итогах выступили профессора А. Б. Гольденвейзер [93], Л. В. Николаев, П. С. Столярский, А. Я. Штример, лауреаты первых премий показаны в зарисовках. Я нахожу отзыв о Герце Цомыке и перечитываю его.

«Второй ноктюрн Шопена. Простой, уверенный, глубокий звук. Полное отсутствие показной позы, рисовки. Цельность, сила. Нет и следа излюбленной расслабленной интерпретации Шопена. Стремительная прекрасная мелодия свободно несется в зал. Сдержанная сила этого благородного пения струн, поразительная простота фразировки, «доходчивость» исполнения соединяются с редкой гибкостью: строго уверенная интонация смычка внезапно переключена — и виолончель рассыпается блестящим серебром головокружительно легкого пассажа. Кульминационный момент ноктюрна и мягкое, постепенное успокоение глубоко взволнованного чувства даны классически.

Но лишь в «Вариациях рококо» Чайковского артист показывает свою индивидуальность всесторонне. Тут — не только безграничное господство над материальной природой инструмента, но и свободное овладение богатейшим разнообразием выражения, свойственным этому выдающемуся произведению. Цомык дает всю гамму лирических переживаний — от трогательной, скорбной, захватывающей нежности до приподнятой, одушевленной праздничности.

Мужественная, благородная сила звучит в его игре, и, как бы в дальнейшем ни совершенствовалось искусство Цомыка, — главное уже достигнуто. Это главное — свободное выявление своей цельной, богатой и строгой индивидуальности» (*А. Альшванг*).

Каким же образом могло случиться так, что Герц Цомык, спустя всего лишь несколько лет, истекших после всесоюзного конкурса, мог так заглохнуть? Цомык родился в 1916 году, он еще сравнительно молод, а наше новое поколение слушателей, вероятно, даже не предполагает о существовании Герца Цомыка, лауреата первой премии Первого всесоюзного конкурса. Что помешало ему двигаться твердым шагом вперед, не останавливаясь на полдороге? Ведь другой на его месте несомненно перешагнул бы Рубикон [94] мировой славы.

Не всегда Герца Цомыка тянуло в ту сферу творческого бытия, которая так страстно и постоянно влечет круп-

ных художников и музыкантов. Он любил виолончель, но любил как-то по-своему, профессионально, без пламени, без влюбленности.

«Я не сажусь за Бетховена, мысленно не помолившись ему, чтобы он простил мне мою дерзость», — говорил французский скрипач Капé. И добавлял: «... мы проникли далеко в Бетховена. Гордиться тут нечем. Это благодать. Конечно, пришлось трудиться, но труд без дара судьбы — пуст и немощен, как дар без труда — тускл и полумертв».

*

Продолжительные концертные турне совершали вместе Герц Цомык и щедро одаренная скрипачка М. М. Бугачевская, которую вся музыкальная Москва ласково называет Мýрой.

Мура Бугачевская (а ее имя именно так писалось на афишах тех времен) с первых же звуков завладевала слушателем, покоряла его темпераментным, ярким, каким-то удивительно жизнеутверждающим исполнением, она словно вливала в душу радость. Очень удался цикл вечеров, в которых М. Бугачевская выступала вместе (по отделению) с Герцем Цомыком. Возможно, именно мажорно и громко звучащая нота молодой влюбленности в жизнь роднила эти два таланта. Их, что называется, «запустили» в самые небольшие городки Российской Федерации. Мура впоследствии говорила, что после них Ярославль казался уже им столицей. Тем не менее турне увенчалось настоящим успехом, хорошей прессой, молодые исполнители получили путевку в жизнь.

Индивидуальность талантливой скрипачки, ее прирожденный артистизм привлекали к ней сердца людей в годы Великой Отечественной войны. Незабываем концерт в только что освобожденном Киеве, на родине Муры. Ей казалось, что прошла целая вечность, прежде чем она начала играть: слезы застилали глаза. Ее скрипка запела «Песню без слов» Чайковского, которая, кажется, до краев переполнилась чувствами, вложенными скрипачкой в музыку.

Всю вторую половину войны Мура Бугачевская провела на флотах — Северном, Балтийском, Черноморском: маленькая концертная бригада, в которую она входила, выступала с композицией по балету В. Юровского «Алые паруса». Как сказал один из офицеров, «за грохотом пушек мы видели алые паруса Победы».

Семья Бугачевских заслуживает того, чтобы о ней сказать подробнее. Отец Муры долгие годы был скрипачом за первым пультом Большого симфонического оркестра

Всесоюзного радио. Дядя, Д. Карпиловский, известен как солист ранга Хейфеца, Менухина. Проведя многие годы за рубежом, он завещал похоронить его на Родине, в Советской России. Племянница выполнила его волю. В Калифорнии, у дяди, она бывала не раз. Во время одной из таких поездок она, в Лондоне, посетила Мильштейна. По-видимому, ему было приятно увидеть землячку, да еще коллегу, да еще племянницу Карпиловского. По словам Марии Михайловны, Мильштейн играл ей, попросил и ее поиграть, день прошел незаметно, она почувствовала, как не хватает этому человеку, имеющему, кажется, все для счастья, общения со всем тем, что составляет Родину.

Мария Бугачевская — обладательница обаятельного таланта, помноженного на личную высокую культуру и любознательность. Она всегда изобретает что-то новое, обогащает свой репертуар необычным ансамблем, например скрипки с гитарой, исполнением забытых произведений мировой музыкальной литературы. Верная принципам юности, она щедро дарит свое искусство заводским коллективам, рабочим клубам, воинским частям. Одной из первых она мне «приглянулась», и я рад, что не ошибся и на этот раз. Прийдя как-то к Муре в ее квартиру на улице Горького, я обратил внимание на фотографию, по которой до сих пор рассеянно скользил мой взор.

— Кто это снят с Карпиловским?

— Эйнштейн, — просто сказала Мура, в своей обычной манере не делать ни из чего события из ряда вон выходящего.

Давид Ойстрах

Лучше сделать искусство естественным, чем природу искусственной.

Из Монтеня

30 сентября 1908 года в городе Одессе родился будущий виртуоз, ныне прославленный на весь земной шар Давид Федорович Ойстрах. Мать Ойстраха была певицей и выступала в Одесском оперном театре. Отец, большой любитель музыки, неплохо играл на скрипке и мандолине. Интерес к музыке у Ойстраха проявился очень рано, и, когда ему исполнилось четыре года, его отец подарил ему игрушечную скрипку. Извлекая из этого кусочка дерева малопонятные звуки, он воображал себя настоящим скрипачом. Так, в еще младенческую пору, среди невинных

детских забав, у него стала пробуждаться какая-то особая настороженность и чувствительность к звуку, к песне, к колокольному звону, ко всему, что имеет голос. Посещая оперный театр, куда его приводила мать, он знакомился с операми Бизе, Чайковского, Вагнера, слушал знаменитых певцов и певиц, но ничто не производило на его детское воображение такого сильного впечатления, как игра симфонического оркестра. Примостившись поудобнее и как можно ближе к дирижеру, он, как зачарованный, всматривался и вслушивался в это звучащее чудо. Мальчик никак не мог объяснить себе, как рождается этот океан звуков, таких красивых и разнообразных и в то же время слаженных и так ласкающих слух. Но больше всего его поражало то, что такая масса музыкантов, играющих на самых различных инструментах, от маленькой, как тросточка, флейты, до большого, как дом, контрабаса, подчиняются одному-единственному человеку, который не играет ни на одном инструменте, а только стоит спиной к публике и размахивает во все стороны руками. Все это производит на ребенка столь сильное впечатление, что уже в его детском подсознании зарождается мысль о дирижировании, мысль, которая спустя много лет оформляется в конкретную возможность осуществить свою заветную мечту.

«Я дирижировал всю жизнь, — вспоминал Ойстрах после своего первого выступления в роли дирижера симфонического оркестра. — Занимаясь с учениками, мысленно всегда сопровождал их игру дирижированием; слушая симфоническую музыку, сам как бы участвовал в ее исполнении как дирижер... Я мечтаю быть дирижером. Я совсем почти не волнуюсь, когда играю на эстраде, но когда я думаю о том, что могу остаться один на один с оркестром, что я подыму руки и приведу в движение весь этот громадный организм и в моей власти будет все богатство этих могучих звучаний, — я волнуюсь так, что у меня падает сердце».

Пятилетним ребенком Давид Ойстрах был отдан на полное попечение П. С. Столярского. В истории русской скрипичной школы, Столярский, подобно Ауэру, был всесветно знаменит. «У него была большая душа, — говорил Ойстрах, — душа художника и необыкновенная любовь к детям. Работая с малышами, он всегда умел найти путь к творческому сознанию ученика, заинтересовать его воображение каким-нибудь образным сравнением, увлечь заманчивой творческой задачей».

Годы учения его шли быстро, и спустя несколько лет он закончил музыкальное образование. После школы Столяр-

ского Ойстрах работает без помощи педагогов. Он сам стал своим учителем. Такая способность к автодидактике — удел немногих, исключительно одаренных натур.

Первые опыты его открытой концертной деятельности происходили на Украине и носили случайный, эпизодический характер. Организация этих гастролей Ойстраха оказалась настолько убогой, что из десяти объявленных концертов девять пришлось отменить, так как не было продано ни одного билета.

Одним из праздничных воспоминаний остается в памяти Ойстраха его выступление в 1927 году в симфоническом концерте в Киеве под управлением А. К. Глазунова. Юный скрипач исполнял скрипичный концерт Глазунова, к чему готовился с величайшим волнением и подъемом. «Оба мои выступления, — говорил Ойстрах, — прошли успешно. Александр Константинович был доволен, похвалил меня и высказал пожелание исполнить свой концерт со мной в Ленинграде». Ойстрах также высоко оценил Глазунова как дирижера. «В сложной полифонической фактуре концерта «запела» каждая деталь, всю оркестровую ткань пронизывала необычайная певучесть, пели все инструменты оркестра, пели не только в кантилене, но и в быстрых эпизодах. Все произведение приобрело новое свежее звучание». Александр Константинович дирижировал сидя. В это время Глазунов чувствовал себя плохо. Это было незадолго до его отъезда за границу, куда он был отправлен Советским правительством для восстановления своего здоровья.

После Киева Ойстрах опять успешно выступил с Глазуновым в Одессе. С отъездом Глазунова Ойстрах возвращается к работе в качестве концертмейстера одесского симфонического оркестра. Началась знакомая и довольно будничная работа, хотя иногда он выступал и с самостоятельными концертами. Скоро, однако, в Одессе Ойстраха начали замечать не только меломаны, но и критики. Сперва писали о нем как о богато одаренном ребенке, затем юноше, проявившем себя и как прекрасный солист, и как участник камерных ансамблей, и, наконец, как ответственный концертмейстер симфонических оркестров. В Одессе Ойстрах встречается с известным дирижером Малько. Малько работал тогда в Ленинградской филармонии в качестве главного дирижера и после знакомства с молодым скрипачом пригласил его на открытие симфонического сезона. Ойстрах сыграл концерт Чайковского. После успешного выступления в Ленинграде он вновь возвратился в Одессу.

*

«У меня есть замечательный мальчик, — говорил мне как-то при встрече в Одессе Петр Соломонович Столярский, не выпуская мою руку и лукаво при этом улыбаясь, — Замечательный, я не ошибаюсь, — прибавил профессор, растягивая слова на гласных. — Вам надо его послушать, и как можно скорее!» Это было в августе 1928 года.

Необходимость срочно возвратиться в Москву лишила меня возможности услышать «замечательного мальчика» в этот приезд в Одессу. Но немного погодя Ойстрах сам приехал в Москву, и наше первое знакомство состоялось у меня дома в один из зимних вечеров 1928 года, незадолго до моего отъезда за границу.

— Как вас зовут? — спросил я гостя. На вид ему можно было дать не более семнадцати лет, хотя уже минуло девятнадцать. Ойстрах сначала подумал, потом смущенно и едва слышно сказал:

— Называйте меня Додиком!

Молчаливый и застенчивый, он казался серьезным и сосредоточенным. Только детская улыбка выдавала его, то порхая в углах его рта, то освещая выражение его глаз.

После короткой беседы, какая обычно происходит при первом знакомстве, пианист Макаров подошел к роялю, а Ойстрах, открыв футляр, вынул скрипку и деликатно головкой смычка дотронулся до верхней струны. Я непроизвольно посмотрел в его сторону, и мне показалось в этот момент, что Ойстрах сделался выше ростом, старше и что скрипка в его руках, как бы продолжая его, слилась с ним.

С небольшими паузами музыка наполняла мою комнату до позднего вечера. Ойстрах играл сочинения Крейслера, Лало[95], Шимановского, Паганини, Сарасате... Игра Ойстраха не поражала ни плакатной яркостью, ни эффектными контрастами, ни виртуозной быстротой. На всем его исполнении лежала печать естественной грации, тонкого вкуса и того внутреннего обаяния, которое раскрывается не сразу и не при всех обстоятельствах. Все было исполнено слишком легко и слишком просто. Ни одна нота не просочилась мимо, ни один флажолет не царапнул слуха. Очень располагала его манера общения с инструментом как с чем-то очень близким ему и дорогим. Короче говоря, первая встреча с Ойстрахом произвела на меня большое впечатление, которое сразу и довольно активно начало стимулировать мои мысли и чувства в определенном направлении, хотя времени до моего отъезда оставалось мало. Я знакомил его с известными московскими музыканта-

ми, устно и письменно его рекламируя, устраивал в редакциях центральных газет его выступления, но больше всего мне хотелось успеть до отъезда показать его Персимфансу, чтобы потом он смог выступить с этим оркестром.

Каждый понедельник модный в то время Персимфанс[96] давал свои вечера, и музыкальная Москва охотно посещала его концерты. Вот почему выступление Ойстраха в концерте Персимфанса могло бы в значительной степени сократить путь сближения молодого скрипача с музыкальной Москвой. Но надежды не оправдались.

Предварительная встреча Ойстраха с Персимфансом должна была состояться днем, в Большом зале Московской консерватории, после репетиции оркестра. Я вызываю в памяти этот день, давно унесенный потоком событий, и переношусь в холодный, слабо освещенный зал с портретами великих композиторов в овальных рамах, которые вот уже свыше полувека, не меняя выражения на своих бесстрастных лицах, наблюдают за всем происходящим в Большом зале. Дневной свет как-то нехотя проникал в зал сквозь верхние окна, скучно мерцали софиты над эстрадой, отбрасывая блики на высокие трубы органа, как далекий маяк горела красная лампочка над входной дверью. Помню, в ожидании конца репетиции мы сидели в партере, среди множества пустых стульев, терявшихся в полумраке. С одной стороны от меня — плотный и добродушный Макаров в очках, с другой — тонкий Ойстрах, с удлиненным лицом и глуховатым голосом. А на эстраде музыка и музыканты, которые расположились в форме эллипса так, что вместо одной спины дирижера к публике было обращено много спин струнной группы ансамбля. Первый симфонический оркестр без дирижера не оставил после себя эпигонов «идеи оркестра без дирижера», но в те годы Персимфанс сумел привлечь в свой состав солидных музыкантов, а в залы, где проходили его концерты, — много слушателей. Заграничные солисты, приезжая в Москву, также выступали с Персимфансом.

Между тем репетиция все затягивалась и затягивалась, ансамбля не получалось, музыканты нервничали, то отставая, то перегоняя друг друга, одно и то же место повторялось неоднократно. И вспомнилось мне в связи с этим, как однажды в концерте Персимфанса, устроенном в честь Глазунова, исполнялся его известный вальс и так же, как сегодня, оркестр никак не мог окончить его. Остановится на мгновение и опять возвращается к коде. А Глазунов, сидя в зрительном зале и потеряв всякую надежду на окончание вальса, переживал минуты отчаяния.

Но вот наконец наступил антракт, и инспектор оркестра объявил о выступлении молодого скрипача по имени Давид Ойстрах. С невозмутимым видом все выслушали это сообщение, после чего часть оркестра с «курительной» поспешностью направилась к выходу. Застенчиво обходя тесные ряды пюпитров, Ойстрах выходит к рампе. В глубине эстрады, за лесом сосновых пультов поместился у рояля А. Д. Макаров. Деловая и вместе с тем будничная обстановка, какая иногда складывается во время оркестровых репетиций, весьма мало располагает к вдохновению. Музыканты оркестра не терпят удлинения репетиционного времени, и сейчас на их лицах нетрудно было заметить выражение досады на Ойстраха, так бесцеремонно отнимавшего у них драгоценные минуты.

Сперва я объяснил это случайностью, затем усталостью музыкантов и начал было утешать себя мыслью, что это обволакивающее исполнителя безразличие, похожее на осеннюю сырость, тотчас же рассеется, как только Ойстрах заиграет. Увы, ничто не изменилось и после блестяще сыгранного концерта. Впечатление строгих ценителей оказалось несравненно более скромным, чем я предполагал. Нельзя же принимать за выражение успеха ту легкую дробь, какую производили музыканты, постукивая смычками о деревянные подставки для нот.

— Очевидно, нас здесь не поняли, — с оттенком иронии шепнул мне на ухо Ойстрах, укладывая инструмент в футляр. «...Одного таланта еще не достаточно, чтобы защитить славу художника от капризов суждений и моды» (*Э. Делакруа*), но достаточно одной минуты, одного мгновения, чтобы разрушить веру в себя, в свои творческие силы, от которых зависит жизнь и слава большого таланта. «Вашему толчку я обязан тем, что вот уже с лишком тридцать лет честно служу русскому искусству», — писал Горький политкаторжанину Калюжному [97].

Пустынно выглядели коридоры и фойе Большого зала консерватории, нигде не было заметно ни одной живой души, когда мы направлялись к выходу. Только внизу, в темном вестибюле, в районе касс, скрывался силуэт неподвижно стоявшей фигуры. Я узнал в ней известного московского педагога Л. М. Цейтлина. Увидя меня и Ойстраха, он подошел к нам, взял меня под руку, извинился перед моим спутником и, отойдя со мной в сторону, вполголоса произнес:

— Я очень сожалею, но на этот раз, мне думается, вы не угадали... Это не находка, не открытие, — дополнил с уверенностью профессор и быстро исчез.

Как бы то ни было, с чувством какой-то неловкости не то за себя, не то за Персимфанс мы оставляли помещение Большого зала Московской консерватории.

Только незадолго до моего отъезда мне удалось, преодолев немало преград, устроить наконец публичное выступление Ойстраха в Зале имени Моцарта на Пушкинской улице. Этот зал, ныне не существующий, находился в здании театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Ойстрах имел огромный успех, положивший начало его дальнейшей большой концертной работе.

Все это было очень радостно. Но что делать сейчас, как организовать музыкальную жизнь Ойстраха, остающегося в одиночестве в Москве. Одни рекомендовали ему занять место концертмейстера в оркестре Большого театра, другие советовали продолжать образование в Московской консерватории. Но Ойстрах не поддавался искушению. «У меня были собственные взгляды, — замечает он, — быть может ошибочные, но свои, индивидуальные. Мне было близко и дорого то, что я делал, и потому я не смог подчиниться влиянию извне». Помню нашу беседу перед моим отъездом за границу, когда мы шли по одному тихому московскому переулку и обсуждали создавшееся нелегкое положение.

После долгих размышлений мы решили, что лучше всего Ойстраху временно войти в состав группы какого-нибудь известного гастролера, играть хорошую музыку, углублять мастерство, опыт, расширять репертуар и иметь, как говорили тогда, «прожиточный минимум».

Но время шло, приближался конец марта, голубело небо, согревало солнце, с крыш падали прозрачные весенние капли, на улицах подле домов медленно таял почерневший снег. Еще немного, и день моего отъезда настал. На Рижском вокзале, откуда отправлялся поезд, собрались мои родные и друзья. Приехали Ойстрах, Макаров, С. А. Горовиц — отец Владимира Горовица, пианист Топилин и другие. Ойстрах не отходил от меня ни на шаг и казался в этот вечер особенно нежным и грустным. Грустно было и мне покидать Ойстраха, тем более что оставить его было не на кого.

Итак, наступили самые трудные последние минуты перед расставанием. Дали два звонка, все вышли на ярко освещенную платформу и начали прощаться. Одним из первых подошел ко мне С. А. Горовиц. Высокий и стройный, с с немного смуглым, выразительным лицом, он казался еще молодым человеком.

— Прошу вас, приезжайте скорее, пожалуйста... — пов-

торил несколько раз Ойстрах, не выпуская меня из своих объятий.

Между тем стрелки на круглых часах подталкивали время, вышел на перрон главный кондуктор, за ним показалась красная шапка дежурного по станции, и опустевшая платформа с тонкими колоннами начала медленно отплывать назад. Я успеваю еще в последний раз схватить взглядом группу моих друзей, и впереди них — Давида Ойстраха, который быстрой походкой идет рядом с уходящим поездом и порывисто машет рукой.

Через минуту поезд уже мчится навстречу ночи.

*

В конце 1930 года я возвратился в Москву после длительного турне по Западной Европе и скандинавским странам. Год пролетел быстро, и я снова встретился с Ойстрахом. Отныне мы надолго остаемся неразлучны. С первых же дней по приезде начинаются приготовления к его концертной работе. С большим подъемом и усердием начали проводиться репетиции. Для дебюта я выбрал волжский маршрут. В те годы еще не было Московского моря, не было каналов, соединяющих Москву с Волгой, так что из Москвы надо было ехать по железной дороге до Нижнего Новгорода, а оттуда уже плыть по маршруту вниз по Волге.

Стоял тихий августовский день. Сквозь прозрачные облака светило солнце, отбрасывая свои лучи на пристань, где перед отправлением теплохода было пестро, оживленно и шумно. Но как только между теплоходом и пристанью ложится тонкая полоса воды, все более и более расширяясь, шум постепенно затихает, и не проходит двух-трех минут, как вся панорама Нижнего Новгорода собирается в маленькую трубочку бинокля. Мы с Ойстрахом стоим на верхней палубе белого, как лебедь, теплохода, и глаза разбегаются от обилия неотразимых картин Волги. Природа настраивает на высокий лад, увлекая воображение в какую-то новую, возвышенную область душевной деятельности. Чудесный день сменился теплым вечером, когда на темном небе показался четко очерченный золотой серп луны и тени от деревьев пошли дальше и сделались чернее, а под утро в открытые окна нашей каюты вместе с первыми солнечными лучами ворвались крики длиннокрылых чаек.

В полдень протяжный гудок теплохода возвестил о приближении к большому городу, раскинувшемуся на левом берегу Волги. Это Казань. На дрожках извозчика, по уз-

ким пригородным улицам мы добрались до центральной гостиницы, с виду похожей на провинциальный гостиный двор. В прошлом это был доходный заезжий дом купца Щетинкина, сохранивший следы старого великолепия купеческих отелей. Впрочем, мы устроились хорошо, в довольно удобном номере, где через несколько минут стали раздаваться звуки ойстраховской скрипки. И так же как при первой встрече с Ойстрахом, мне прежде всего бросилась в глаза его удивительная непринужденность, с какой он вызывал у скрипки безукоризненную интонацию, и как свободно, словно играючи, он распутывал своим разнообразным смычком самые замысловатые виртуозные узлы. Не было ощущения, что происходит разучивание, не было мышечной натуги, бесконечных повторений одной и той же ноты, пассажа или фразы — словом, того сумбура, каким обычно сопровождаются домашние экзерсисы инструменталистов. Занятия продолжались долго, с частыми перерывами, во время которых наши мысли то и дело возвращались к предстоящему концерту. После обеда, во второй половине дня, отправились знакомиться с городом, посмотреть на людей, на примечательные места.

Казань населена историей. Подошли к красивому зданию университета с массивными классическими колоннами, в котором учился Владимир Ильич Ленин. Вблизи университета памятник Лобачевскому. На наши вопросы прохожие дают очень пространные ответы, особенно если прохожий оказывается старожилом. Нам рассказывают о революционной деятельности в Казани молодого Ленина. В Кремле мы попадаем в окружение замечательных памятников зодчества, над которыми возвышается полная тайн легендарная башня Сююмбеки. Возле городского театра вспоминается, что здесь, в театральной труппе Бородая [98], начинал свою блестящую карьеру Качалов, а на окраине Казани, в захолустной Суконной слободе, провел свои детские годы Шаляпин.

Когда мы возвращались домой, спускались сумерки, зажигались уличные фонари и проходившие мимо нас люди не казались уже такими чужими и равнодушными, как раньше.

На другой день состоялся первый концерт Ойстраха в зале Казанского университета. Зал был наполнен преимущественно студенческой молодежью, оживленной нетерпеливым ожиданием начала концерта. Веселые реплики и заразительный смех то и дело вырывались из шумного, многоголосного говора. Но как только дали третий звонок и бледный Ойстрах вышел на эстраду, в зале воцарилось без-

молвие. В программе Бах, Бетховен, Шуман, Крейслер, Сарасате. После сонаты Баха, исполненной первым номером, публика находилась в каком-то вялом раздумье, реагируя на сонату едва слышными хлопками. Нервный подъем молодого концертанта не справлялся на первых порах с естественным волнением, отчего неуверенность в своих силах в значительной степени сковывала творческую энергию артиста. Вообще, в первом отделении успех нарастал очень медленно, течение концерта шло как бы мимо концертного зала, задевая только небольшую часть слушателей. Но во втором отделении обстановка меняется, чувствуется приближение какого-то порога, за которым наступает решительный момент, и единодушные аплодисменты разрывают наконец холодную тишину концертного зала.

— Бра-во, бра-во Ой-стра-ху... — скандируют студенты, аплодируя стоя. Избыток непосредственного восторга часто невпопад срывает аплодисменты. Подготовленных бисовых вещей не хватает. А после концерта у артистической комнаты толпится молодежь, дверь каждую минуту открывается, показываются десятки любопытных глаз, слышатся приветствия, просьбы сыграть хотя бы еще одну вещь... Совсем поздно студенты нехотя разошлись по домам, а мы, в превосходном расположении духа, возвратились в гостиницу.

Успех в Казани окрылил моего начинающего гастролера. Это была пора первого артистического увлечения, когда при выходе на эстраду волнение перехватывает дыхание, а после концерта в артистической комнате, наедине с самим собой, — опьяняющая радость успеха. Казанские концерты и последующие за ними выступления в волжских городах явились поворотным пунктом в жизни талантливого скрипача. Так путник после долгого блуждания по лесистой чаще выходит наконец на большую дорогу с ясно очерченным впереди горизонтом.

В ночной беседе с Ойстрахом после концерта было затронуто очень много вопросов, относящихся как к творческой, так и к организационной области концертного дела. Я не останавливаюсь сейчас на этих вопросах, так как они собраны в последней главе моей книги. Ойстрах интересовался моей работой с выдающимися солистами, в частности с Натаном Мильштейном, который вызывал у него повышенный интерес. Наступило молчание. Слышно было, как в коридоре часы пробили пять раз. Однако спать не хотелось. Ойстрах был по-прежнему возбужден и взволнован. Казалось, после вчерашнего концерта голос самой жизни проникал в его сознание, словно он нашел себя в числе

немногих избранников, счастливый удел которых состоит в творческом общении с людьми, в способности увлекать их и просвещать своим искусством и быть понятым и любимым ими.

Из Казани теплоход, оставляя за собой длинный пенообразный хвост, увозил нас дальше, вниз по Волге. В один из ближайших дней мы подъезжали к городу Ульяновску, внезапно открывшемуся за выступом крутого берега. В городе тихо и знойно. На улицах ни души. Жара стояла ташкентская. Редко промелькнет прохожий в белой рубахе с воспаленным от горячего воздуха лицом. Между тем вечером театр переполнен. Серьезная камерная музыка, несмотря ни на что, упорно пробивает себе дорогу. На концерте в Ульяновске в исполнении Ойстраха еще больше уверенности и блеска. Хорошо принимают ульяновцы, успех не уступает казанскому приему. Из Ульяновска едем дальше и теперь, уже смелей, рассчитываем на новый успех и новую публику...

Месяц концертного путешествия по Волге промелькнул как день. Много яркого и увлекательного было в работе, которой ни разу не изменил успех, много было интересных встреч и запомнившихся впечатлений.

Приятно вспомнить Волгу. Возвращались в Москву без остановок. Ехали, так сказать, порожняком, как ямщик возвращается домой — опустив вожжи, свободно, весело, с песней.

Отныне Давид Ойстрах вступает в совершенно новую фазу своей артистической жизни, откуда и берет свое начало тот широкий и светлый поток его исполнительской деятельности, который, преодолевая на своем пути неизбежные пороги, неуклонно ведет его к большим творческим успехам, к победам на конкурсах, к блистательной мировой славе. Настроение тревоги и выжидания сменилось уверенностью в своих силах. Об Ойстрахе заговорила музыкальная Москва, и с каждым новым выступлением молодого скрипача все чаще и чаще произносилось в кругу московских слушателей его имя. Московская печать также тепло встретила появление Ойстраха на концертной эстраде. Вскоре его выступления были перенесены из Малого зала консерватории, на эстраду Колонного зала Дома союзов и Большого зала консерватории.

В 1933 году, 29 марта, Давид Ойстрах, в то время артист Государственных ансамблей и солистов Украинского Наркомпроса, дает концерт в Большом зале консерватории при участии симфонического оркестра под управлением А. И. Орлова [99]. Ойстрах имел фантастический успех. Слу-

шатели были в восхищении, а критика, которая до этого выступления считала Ойстраха мастером миниатюры или скрипачом «малых форм», в недоумении пожимала плечами. Хочется напомнить, что и в первом своем московском виолинабенде (1929) Ойстрах сыграл концерт Глазунова, Сонату Брамса d-moll, Тартини — Крейслера — «Дьявольские трели», сыграл все эти крупные произведения в стиле высокого классицизма и безупречной виртуозности. Какие уж тут «мелкие» формы?!

Однако было бы неверно считать, что начало карьеры Ойстраха было безоблачным, что его постоянно сопровождал попутный ветер.

В труде расцветало искусство Ойстраха, в труде оно углублялось, зрело и сравнительно быстро получило самостоятельное звучание. «Красота — это плод вдохновения, порожденного упорным трудом, она появляется на свет с болью и мучениями, как и все, что должно жить» (*Э. Делакруа*).

Вместе с творческим ростом растет его популярность, принимая скоро энергичный, наступательный характер. Выступая в собственных виолинабендах, Ойстрах проявляет также большой интерес и к выступлениям с симфоническим оркестром. Игра с оркестром вызывает у него повышенный творческий импульс, увлекает его воображение.

Концертная деятельность Давида Ойстраха не ограничивалась московскими концертами. Он много гастролирует по Советскому Союзу, его скрипичный репертуар, сольный и симфонический, пополняется все новыми и новыми опусами.

Еще задолго до всесоюзного и международных конкурсов, на которых молодой советский скрипач одержал столь блистательные победы, газеты щедро расточали по его адресу похвалы.

«Вчера в зале консерватории с исключительным успехом прошел первый концерт одного из выдающихся советских скрипачей Давида Ойстраха»... «Переполненный зал тепло и продолжительно приветствовал скрипача Давида Ойстраха и превосходного аккомпаниатора Всеволода Топилина [100]», — читали мы в ростовской «Большевистской смене» (1932).

«Ни намека на чисто виртуозное щегольство или внешнюю браваду и эффектность как самоцель. И это при неограниченных возможностях техники, при исключительной свободе, с которой артист не преодолевает, а штурмует всевозможные трудности... Наконец, что еще важнее, мастерство Ойстраха в основе здоровое, доходчивое, жиз-

нерадостное, волевое... Сфера Ойстраха — музыка пластических, изящных форм, музыка полнокровная, оптимистическая», — писал В. Музалевский в ленинградской «Вечерней красной газете» (1933).

Именно таков Ойстрах, этот тонкий и вдумчивый артист, превращающий все, чего коснется своим смычком, в живое слово волнующей поэзии.

*

Жизнь в Москве захватила Ойстраха. Он посещает концерты крупнейших гастролеров, слушает Сигети, Полякина, Игумнова, Нейгауза, знакомится с профессорами консерватории: А. И. Ямпольским, Л. М. Цейтлиным, К. Г. Мострасом, впитывает все новое, что является в то же время ценным, дорогим и критически полезным.

В первые годы его пребывания в Москве обстоятельства сложились так, что мы оба оказались под одной кровлей, то есть проживали по соседству, в одной квартире, на Разгуляе. Совместная жизнь, естественно, позволила мне лучше узнать Ойстраха.

Скромный и деликатный, с искоркой остроумия и с чувством юмора, Ойстрах отличался большой наблюдательностью, зорко и пытливо всматривался в бурное течение жизни, все больше и больше входил в него.

Особо следует сказать об Ойстрахе-ансамблисте. Еще будучи студентом музыкально-драматического института, Ойстрах показал также свое настоящее призвание и к камерному ансамблю, выступая в струнном ученическом квартете. Большая любовь к камерной музыке никогда не оставляла Ойстраха, однако впоследствии, когда его имя сделалось популярным, обилие концертных выступлений и педагогическая занятость не давали ему возможности принимать деятельное участие в камерных ансамблях, хотя в начале тридцатых годов он иногда выступал в трио с Игумновым и Кнушевицким.

И только в 1935 году организуется сонатный ансамбль Ойстраха и Оборина. Возникший дуэт был скоро дополнен прекрасным виолончелистом С. Кнушевицким. Трио в составе Оборина, Ойстраха и Кнушевицкого просуществовало почти двадцать лет, вплоть до кончины виолончелиста в 1962 году. Концерты трио всегда вызывали к себе большой интерес со стороны многочисленных слушателей и проходили, преимущественно, в Москве и Ленинграде. В 1952 году трио с большим успехом выступило на бетховенских торжествах в Лейпциге.

Слушая Давида Ойстраха в дуэте или трио, я мысленно настойчиво переносил его в струнный квартет. Тонко чувствующий высокий стиль квартетной музыки, он представлялся мне душой квартета, чья коллективная индивидуальность производит неотразимое впечатление. И быть может тогда, мечтал я, нашему, несколько потускневшему квартетному исполнительству, будет возвращена прежняя слава — слава тридцатых годов Советской эпохи.

Я не пишу биографии Ойстраха. Мои записки — это очень сжатое описание его концертной деятельности, воспоминания о которой достаточно отстоялись, чтобы быть более или менее объективными.

Работая иад собой, Ойстрах никогда не доводил себя до состояния усталости. Всегда сохраняя свежесть чувства и мысли, он занимался в среднем не более трех-четырех часов в день. У него не было строгого режима дня. Любопытный и любознательный, он проявлял интерес и к книге, и к театру, и к технике, и к советскому спорту. Особенно много внимания отдавал он тогда шахматам. Я часто заставал его в сосредоточенном раздумье над шахматной доской. Он сидел на диване, рядом с ним лежали скрипка и смычок, в руке он держал фигуру, которой готовился сделать ход. Так же внезапно, как он оставлял скрипку и обращался к шахматам, так же точно он вдруг отходил от дивана и вновь брал скрипку, овладевая ею с юношеской легкостью таланта. Чистый, необыкновенно прозрачный звук сразу отделялся от инструмента. Я любил слушать, как он бережно выбирал каждую ноту, как четко делились зернышки трелей, точно весенние капли, как они рассыпались и таяли под чувствительными пальцами, как пробегал по струнам пальцеломный пассаж.

Часто в среде музыкантов можно услышать разговоры о том, что вот, мол, у одного скрипача великолепно поставлена правая рука, у другого — левая. У Ойстраха обе руки были равно хороши. Ловкость левой сочеталась с гибким и бесконечным смычком правой. Этот маленький, легче пуха, смычок при первом же прикосновеиии к струнам обретал вдруг могущество, силу, вес. С какой бы стремительностью Ойстрах ни набирал скорость, каждая нота звучала в полную силу, и ухо слушателя иикогда не ощущало толчков от перемены смычка.

Задолго до концертного выступления Ойстрах прииимался за программу, планируя работу по степеням трудности, с точным расчетом гравера управляя своей виртуозной иглой. И когда эта работа приводила наконец к созданию стройного проекта произведения, «алгебра Салье-

ри»[101] отступала, сторонилась, чтобы дать дорогу вдохновению.

С 1930-го по 1937 год Давид Ойстрах принимает участие в четырех конкурсах: Украинском, Всесоюзном, Варшавском и Брюссельском. Особенно насыщенным оказался 1935 год, когда за Всесоюзным конкурсом, происходившим в Ленинграде, непосредственно следовал Варшавский. Это был год больших побед и большого творческого напряжения.

Успех Ойстраха на конкурсе имени Изаи в 1937 году в Брюсселе определился сразу. Он быстро стал любимцем публики и также быстро затмил всех соревнующихся скрипачей. После конкурса еще выше восходила звезда Ойстраха. Казалось, что в его творчестве совершался новый крутой поворот к еще большей ясности, простоте и к еще большему очеловечению его искусства.

В Брюсселе Ойстрах слушал Крейслера и беседовал с ним. Многогранный артистический облик Крейслера покоряет его. Великий скрипач был вне сравнений. «Никогда я не был свидетелем такого выдающегося успеха», — вспоминает Ойстрах.

Спустя почти двадцать лет, выступая в Нью-Йорке, в зале «Карнеги-холл», он снова встретился с Крейслером. «Когда я увидел великого скрипача, сосредоточенно слушающего мою игру, а затем стоя аплодирующего мне, — все происходящее представилось мне каким-то чудесным сном».

Член жюри Брюссельского конкурса, знаменитый скрипач Жак Тибо, подводя итоги соревнования, сказал: «С сегодняшнего дня Ойстрах приобретает всемирную известность. Его хотят слушать во всех странах». Это были пророческие слова.

После конкурса Давид Ойстрах гастролирует с успехом в Париже, потом возвращается домой, в СССР, где вплоть до Великой Отечественной войны совершает по стране неустанные концертные поездки.

Ленинградский и Варшавский конкурсы как бы подытожили первый период артистической деятельности Ойстраха, а через два года брюссельское соревнование окончательно закрепило за ним всеобщее признание и определило его место в «царствующей плеяде» мировых виртуозов. И вот почти четверть века он стоит среди любимцев Евтерпы, сохраняя полнозвучность своего имени и молодость таланта. Для подрастающих поколений он по-прежнему остается своего рода эталоном, вызывая многочисленные подражания. Но у него ничего нельзя взять напрокат, не-

возможно присвоить себе черты Ойстраха. Ему можно подражать только в том случае, если то, чему подражаешь, соответствует собственному чувству и способствует проявлению своей собственной оригинальности и своеобразия.

Игра известного скрипача Губермана отличалась пламенным темпераментом, Кубелик[102] владел необыкновенной виртуозностью, Хейфец удивлял слушателя красотой тона, чуткостью к форме, строгостью стиля. Об Ойстрахе так не скажешь. Нельзя его игру расчленить, невозможно выделить наиболее ярко выраженную черту его дарования, которая поглотила бы другие. Секрет его успеха в гармонической взаимосвязи всех этих черт, в удивительно верном соотношении целого и деталей. Не темперамент, не звук, не виртуозность, а поразительная стройность и пропорциональность всех сторон его таланта доставляет уху такую же радость, как глазу доставляет радость прекрасная соразмерность архитектурных форм в творениях Баженова, Казакова, Растрелли, Захарова[103].

*

Великая Отечественная война застала Давида Ойстраха в Свердловске. Туда же была эвакуирована его семья. С первых же дней после объявления войны Ойстрах начинает выступать перед бойцами Красной Армии, выезжая на фронт и играя в военных госпиталях.

В 1942 году он концертировал в осажденном Ленинграде. После окончания выступления артиста горячо приветствовали. Овация особенно усилилась, когда было оглашено постановление о присуждении Д. Ойстраху Государственной премии. Сейчас как-то даже не верится, что это было так. Но это действительно так было. Люди слушали Ойстраха, быть может рискуя жизнью, и никому в голову не приходило бежать, укрыться! Казалось, в такие минуты большое искусство Ойстраха успокаивало боль, залечивало раны, исцеляло.

Послевоенный период Ойстраха ознаменовался интересной встречей с известным американским скрипачом И. Менухиным, с которым он сыграл Концерт для двух скрипок И.-С. Баха. Дополняя друг друга, два замечательных скрипача достигли вершины ансамбля. Я помню Менухина еще в ту пору, когда ему было двенадцать лет. О нем ходили легенды, а у дверей берлинской гостиницы, где он жил, выстраивалась очередь импресарио из разных стран, чтобы «заполучить» многообещающего гастролера. Это было в 1929 году, когда я с Квартетом имени Глазунова находился в Германии.

В сезоне 1946/47 года Давид Ойстрах выступил в историческом цикле «Развитие скипичного концерта». Это был поистине творческий подвиг великолепного артиста. Ойстрах показал все, на что был способен. Музы не отказали ему ни в чем. Моцарт, Брамс, Мендельсон, Чайковский, Хачатурян и много, много других программ показал Давид Ойстрах в этом цикле. Нельзя забыть его исполнение монументального концерта Яна Сибелиуса. В нем Ойстрах превзошел самого себя.

«К моему великому удовольствию я недавно услышал по радио свой Концерт для скрипки в Вашем блестящем исполнении, — пишет Ойстраху Сибелиус. — Позвольте выразить Вам мою сердечную благодарность за Ваше высокохудожественное, индивидуальное исполнение, которое мне очень понравилось. Я очень, очень рад, что мой Концерт для скрипки входит в состав Вашего репертуара. Шлю Вам самые лучшие пожелания. Уважающий Вас Ян Сибелиус».

«Как бы ни были пылки, кипучи драматизмом задачи художника в высшем своем выражении, искусство непременно доходит до этого спокойствия — оно в прямой зависимости от стройности формы и от гармонического обладания всеми средствами искусства». Эти слова А. Серова невольно приходили мне на память, когда я слушал концерт Сибелиуса в исполнении Ойстраха. Ни в одном концерте, по-моему, он не достигал той силы драматизма и одушевления, как в концерте Сибелиуса. Здесь художник-исполнитель угадал художника-сочинителя, что случается гораздо реже, нежели обыкновенно полагают. И думается мне, что художественные качества исполнения этого концерта ставят его на недосягаемую высоту.

О гастрольных поездках Давида Ойстраха, начавшихся с пятидесятых годов, по городам Западной Европы, Америки, Австралии, Японии, Турции и по многим другим пунктам земного шара, можно было бы написать большой фолиант. Число зарубежных городов, в которых состоялись концерты Давида Ойстраха, трудно сосчитать, причем каждый его виолинабенд сопровождался потоком самых восторженных отзывов крупнейших музыкантов и критиков мира.

Но рецензия есть рецензия. Главное, лучшее и важнейшее в артисте познается и умом и сердцем лишь в непосредственной близости к творческой деятельности большого человека, в общении с ним в процессе его творчества. Читать о нем интересно, но слушать намного интереснее. И только слушая Давида Ойстраха можно было объяснить

причину такого головокружительного взлета этого неподражаемого виртуоза, который сделался предметом восхищения и преклонения перед его талантом. Между тем некоторые фактические материалы о нем представляют интерес для любого читателя. Они дорисовывают портрет Давида Ойстраха, их следует обнародовать, и не один раз.

Вот, например, письмо японского музыканта, скромного учителя музыки. Его без слез читать невозможно. «Дорогой господин Давид Ойстрах! Я — бедный скромный учитель музыки. У меня маленькая школа скрипичной игры в Хиросиме. Как Вы знаете, Хиросима — город, на который упала первая атомная бомба, и жители города пали ее жертвами. Никто не может представить их страданий, кроме тех, кто их испытал. Я — один из пострадавших от атомной бомбы. Я потерял много родных. Многие из моих учеников также испытали большое несчастье. Вы приехали в Японию. Я, долгое время слышавший Вашу музыку только по радио, поехал в Осака, чтобы услышать Ваш концерт. Преисполнен огромной благодарности и восхищения. Как чудесна Ваша музыка! Какое величие! Я был так тронут, что проливал слезы и чувствовал радость жизни. Я воображал себе Вашу далекую страну, которая вырастила такого артиста, как Вы. Я глубоко понял, что великое искусство проникает прямо в нашу душу через все границы. Я надеюсь, Вы можете понять, как много значит, что мы, японцы, придавленные войной, в этот вечер были проникнуты благодарностью и впечатлениями. Мы, жители Хиросимы, испытавшие, что значит атомная бомба, глубоко желаем мира во всем мире. Я и мои ученики занимаемся музыкой, и нас поддерживает вера в то, что дух музыки — прямая дорога к миру». Это скорбный голос души, который сам глубоко западает в душу. Таково непостижимое воздействие музыки, выраженной волшебным смычком Ойстраха. Слушайте его, и вы будете счастливыми современниками непревзойденного артиста, полными восхищения и благодарности.

Большое место в жизни Давида Ойстраха занимают его заграничные встречи с крупнейшими композиторами, дирижерами, артистами, художниками, инструменталистами. Он знакомится с Крейслером, Касальсом, Энеску, Эльманом, Цимбалистом, Стерном...

Впечатление от встречи с величайшим виолончелистом П. Касальсом в 1961 году на музыкальном фестивале осталось неизгладимым. Он выступает в концертах вместе с Касальсом, которому исполнилось восемьдесят лет. «Глубочайшая человечность, эмоциональность искусства Ка-

сальса буквально потрясает. Какая-то необыкновенная сосредоточенность, мужественность, страсть, и — одновременно — изумительный контроль над собой и партнерами», — вспоминал Ойстрах.

Касальс часто приезжал в Москву еще вначале текущего столетия. Игра Касальса была полна виртуозным совершенством, простотой, проникновенностью. Он играл всю виолончельную литературу, под его смычком все оживало, захватывало не только музыкантов, но и широкую аудиторию.

У Ойстраха было много значительных встреч с дирижерами. Он выступал с Бостонским оркестром под управлением выдающегося французского дирижера Ш. Мюнша, выступал с Ю. Орманди, восхищался его мастерством. Играл несколько раз с замечательным греческим дирижером Д. Митропулосом, приезжавшим в 1934 году в СССР. Впервые в Америке он исполнил с большим успехом Десятую симфонию Шостаковича. Было очень интересно, кроме концертов Чайковского, Моцарта и Брамса, исполненных с оркестром, представить американской публике и новый концерт Шостаковича. С большим вниманием и любовью отнесся Митропулос к этому произведению и уже через несколько дней после ознакомления с партитурой знал его настолько досконально, что дирижировал его наизусть. «Концерт Шостаковича мы исполнили трижды, — вспоминал Ойстрах. — Новое произведение нашего соотечественника имело огромный успех у американской публики и получило весьма высокую оценку в прессе. Исполнение его оркестром Нью-Йоркской филармонии и его дирижером Митропулосом заслуживает всяческих похвал. Этот концерт, по отзывам прессы, ставит Шостаковича на вершину композиторского творчества XX века, и исполнение его было для публики настоящим праздником».

За общепризнанные выдающиеся заслуги советского музыканта Ойстрах избран почетным академиком Музыкальной академии в Лондоне, почетным академиком «Санта Чечилия» в Риме, членом-корреспондентом Академии искусств в Берлине и почетным членом Американской академии наук и искусств в Бостоне.

У себя на Родине он награжден орденом Ленина и двумя орденами «Знак Почета», ему присвоено звание народного артиста СССР, а в 1961 году ему присуждена Ленинская премия.

Невозможно обойти молчанием и педагогическую работу Давида Ойстраха в Московской консерватории, куда он был приглашен в 1934 году. Его деятельность как педаго-

га являлась для него, по его же словам, своего рода творческой лабораторией. Вообще, отличительная черта художественного облика Давида Ойстраха, в какой бы музыкальной сфере она ни проявлялась, заключалась в том, чтобы как можно глубже проникнуть в сущность, в содержание поставленной им перед собой задачи. Так и к работе с учениками он подходил как заинтересованный, вдумчивый исследователь. Опыт подготавливал выводы, выводы углубляли опыт, в результате чего формировалась своеобразная педагогическая система Ойстраха. Питомец Одесской школы, он сумел объединить неоспоримые достижения П. С. Столярского с новыми творческими методами таких педагогов, как А. И. Ямпольский, Л. М. Цейтлин, К. Г. Мострас.

«Когда имеешь дело с талантливой молодежью, когда внимательно следишь за ростом молодых музыкантов, часто находишь ответы на вопросы, которые иначе не нашел бы. Порой видишь, как ученик интуитивно или сознательно решает ту задачу, над которой тебе не раз приходилось задумываться. Так постоянно суммируется новый опыт, и, в конечном итоге, это благотворно влияет на собственное исполнительское искусство. Уровень наших молодых скрипачей настолько высок, что постоянное общение с ними уже как-то поднимает самого тебя. Молодежь очень чутка. Она пытливо присматривается к работе своих педагогов, и, если не хочешь остаться позади, ты должен сам интенсивно и настойчиво стремиться вперед. Я убежден в том, что если мое исполнение, начиная с 1934 года, становилось зрелей, то в этом большую роль играла педагогическая деятельность».

Учитель Ойстрах черпал свои педагогические достоинства и мудрость в исполнительской деятельности, всегда живой и целеустремленной. Ойстрах был сторонником непосредственного показа, однако подходил к нему с учетом индивидуальности каждого ученика, дабы избежать со стороны своих воспитанников прямого подражания или копирования.

«Я много показываю на инструменте при разборе пьесы; в процессе ее разучивания — лишь отдельные, не удающиеся ученику места, пассажи. Когда пьеса выучена, стремлюсь избегать показа, дабы не стеснять творческой индивидуальности ученика. Моя задача сводится к тому, чтобы помочь ему найти свое собственное решение стоящей перед ним технической и художественной задачи, направить его мысль на поиски той или иной фразировки, нюансов, аппликатуры, штрихов. Бывает так, что совсем еще

молодые исполнители осторожно относятся к моим указаниям, носящим индивидуальный характер, критически воспринимают их. Это значит, что у них есть уже свои собственные убеждения, свое собственное музыкальное лицо, и это меня радует. Порою удивляешься, когда видишь, что семнадцатилетний ученик находит правильное решение, которое под силу музыканту, обладающему большим опытом и знанием литературы. Плох тот ученик, у которого педагог не может ничего почерпнуть для себя».

Далее Ойстрах в своих педагогических высказываниях много отводит места проблемам звука, «звуковой технике», говорит о тоне, об окраске звука и, конечно, о смычке. Но рассказывать об этом в музыковедческом стиле — дело исследователей.

Из его скрипичного класса вышла большая группа талантливых скрипачей — ныне лауреатов международных конкурсов: И. Ойстрах, В. Пикайзен, С. Снитковский, О. Пархоменко, В. Климов, Ж. Тер-Меркерян, О. Крыса. Имя Ойстраха привлекало также многих зарубежных скрипачей в его класс. У него учились болгарский скрипач Б. Лечев, румынские скрипачи И. Войку и Ш. Георгиу, французские скрипачи М. Буссино и Д. Артюр, турчанка Д. Эрдуран, австралийка М. Берил-Кимбер, югослав Д. Бравничар, кореец Пяк Ко Сан...

Каждый из них, обогатив свою индивидуальность общением с крупнейшим художником, идет своим артистическим путем.

В жизни выдающихся людей, случай, как известно, играл большую роль. По его воле не раз перед одаренными артистами открывалась дорога, ведущая в Храм Мельпомены [104]. Случай определил судьбу крупнейшего русского певца О. А. Петрова [105].

Случайная встреча И. Е. Ершова с Антоном Рубинштейном открыла путь знаменитому впоследствии певцу — народному артисту СССР. Случай дал Качалову сыграть роль Берендея (Снегурочка), откуда собственно и начался его триумфальный восход к всесветной славе. Случай привел артиста Н. Ф. Монахова [106] из эстрады и оперетты в Александринский театр. Список аналогичных «случайностей» можно было бы, при желании, расширить.

Так и в творческой биографии Игоря Ойстраха большую роль сыграл случай. В 1937 году шестилетнего Игоря начали учить игре на скрипке. Не проявляя заметного интереса к музыкальным занятиям, он без всякого сожаления

прекратил их. Попытки родителей вновь возбудить в Игоре интерес к скрипке успеха не имели. И только встреча с П. С. Столярским в 1942 году в Свердловске определила музыкальное будущее Игоря. Со свойственной ему интуицией Столярский сумел угадать в молодом Ойстрахе музыканта, сумел развить его способности, которые были скрыты от окружающих и от него самого.

Столярский пробудил в нем живой интерес к музыке, любовь к скрипке и к трудолюбию. В 1943 году Игорь поступает в Центральную музыкальную школу, в класс В. И. Меренблюм, и оканчивает школу в 1949 году. Затем он переходит в консерваторию, в класс Давида Ойстраха, и под его руководством в 1954 году оканчивает ее.

Теперь, как известно, Игорь Ойстрах — лауреат ряда международных конкурсов, он успешно концертирует в СССР и за границей. Он обрел свое лицо, чувство меры, вкус, самостоятельность миропонимания, однако пример отца оказал на него огромное благотворное влияние, несмотря на некоторые разногласия, которые, естественно, могли возникать между отцом и сыном во время их совместной работы. Как тут не подпасть под глубокое воздействие, имея перед собой такой неподражаемый образец!

Но Игорем не оканчивается скрипичная династия Ойстрахов. Растет сын Игоря и внук Давида — Валерий Ойстрах. Он уже держит скрипку и смычок и учится игре на скрипке у профессора Б. Б. Беленького [107].

В январе 1962 года в Большом зале консерватории я впервые увидел Давида Ойстраха у дирижерского пульта. В программе — концерты Баха, Бетховена и Брамса в исполнении Игоря Ойстраха. В новом амплуа Давид Федорович имел большой и вполне оправданный успех. Этому универсальному таланту удается в равной степени все, за что бы он ни взялся. Управлял оркестром он также просто и увлекательно, как играл на скрипке, без нажима, без выбрасывания рук, без красивости. Аудитории, переполнившей Большой зал Московской консерватории, было дорого сознание, что она слушает любимого скрипача в новой роли дирижера, о которой Ойстрах, повторяю, грезил еще в пору своего раннего детства.

Немало скрипачей как старшего, так и молодого поколения испытывали свои силы у дирижерского пульта. Напомню о таких мировых именах, как Тибо, Ауэр, Иоахим, Венявский, Изаи... Однако не всем стремящимся овладеть дирижерской палочкой оказалось по плечу такое волшебное, «молчаливое» искусство дирижера, которое рождает

звуки и управляет ими. Ойстрах и здесь составляет исключение.

На своем веку я слушал многих хороших дирижеров. Очень запомнился мне дирижер Фуртвенглер, которого я слушал в Берлине, в сезоне 1929/30 года, и в концертах и на репетициях. Он руководил тогда Берлинским филармоническим оркестром. Фуртвенглер дирижировал строго и спокойно. Ни намека на эффектный жест, ни одного неоправданного движения. Между тем от всей его высокой фигуры исходило какое-то магнетическое излучение, которое повелевало громадным коллективом музыкантов и покоряло слушателей.

Давид Ойстрах, дирижируя, не подавляет волю оркестра, и музыканты высоко ценят его доверие и авторитет. Концертмейстеры лучшего в СССР симфонического коллектива, с которыми мне довелось беседовать после дебюта Ойстраха, делясь со мною своими впечатлениями, говорили, что работа с Давидом Федоровичем, особенно на репетициях, доставляет им громадное наслаждение. Ни одному дирижеру, по их мнению, не удалось создать такого взаимного товарищеского понимания друг друга, какое установилось у Ойстраха на первой же репетиции. Ойстрах часто напевал ту или иную фразу, объяснял музыкантам свои намерения, останавливался на темпах, характере звучания, контрастах, полутонах, не стесняясь, если это было необходимо, вступать в борьбу с устаревшими традициями, штампом. Своей цели он достигал при полной поддержке большого коллектива музыкантов. И вся основная, подготовительная и крайне утомительная, работа заканчивалась на репетициях перед пустым и темным зрительным залом. А вечером, в день концерта, все преображалось. В светлый, большой зал Московской консерватории приходило искусство прекрасное и неделимое, и молодому дирижеру в кульминационные моменты удавалось достигать экстатического подъема.

«С годами дирижирование занимает все большее место в исполнительской деятельности Ойстраха, — читаем мы в книге И. М. Ямпольского[108]. — Его выступления за дирижерским пультом с программами, охватывающими симфоническую музыку от произведений Гайдна, Вебера, Бетховена, Шуберта, Брамса до Р. Штрауса, Малера, Прокофьева и Шостаковича, привлекают пристальное внимание музыкальной критики во многих странах мира. Можно безусловно согласиться, писали в Вене, что скрипач мирового масштаба, каким является Ойстрах, может стать хорошим дирижером. Но что скрипач с мировым именем может быть

одновременно первоклассснейшим дирижером — это событие из ряда вон выходящее. А Давид Ойстрах замечательный дирижер... Под обликом скрипача преимущественно классического, олимпийски ясного — можно ли было подозревать существование импульсивного романтика, пламенного, страстного, внимательного к воспроизведению во всем блеске громов и молний вдохновений Берлиоза».

Во всех музыкальных жанрах своего исполнительского творчества, будь то игра на скрипке, или дирижирование, или выступление в дуэте со Святославом Рихтером, в этом незабываемом ансамбле, — всюду талант Давида Ойстраха раскрывается в полную меру. Его предельно искренняя музыка отмечена всегда какими-то своими, неповторимыми особенностями, и прежде всего благородством и влюбленностью в настоящее искусство. Он никогда не играл в искусство, никогда не снижал взыскательности к своему творчеству и к его эстетически-просветительным задачам.

На протяжении многих лет слушая Давида Ойстраха, я каждый раз убеждался в том, что круг его творческой деятельности неуклонно расширяется. Поражает его способность в процессе исполнения, под влиянием внутреннего побуждения, воссоздавать нечто неожиданное, вновь рожденное, как импровизация, которая вызывает у слушателей новый прилив восторженности общения с артистом. Эти драгоценные мгновения вдохновения создают ощущение полноты творчества, яркой вспышки таланта, что обращает музыкальные образы в еще более возвышенные и запоминающиеся. И все эти внезапные откровения также органичны и правдивы в нем, как и все его светлое искусство. «Искусство лишь там, где есть внутренняя правда» (*Роден*). Именно внутренняя правда! В ней голос эпохи и завершение всякого большого искусства. В ней же секрет и величия Ойстраха. Нет конца его творческим стремлениям, его артистическим победам.

Солист-виртуоз, ансамблист, педагог, музыкальный писатель, редактор музыкальных произведений, дирижер...

Список исполняемых им произведений также неисчерпаем: от Баха до Танеева, от Моцарта до Хиндемита, от Прокофьева до взволнованного, отважного и гениального Шостаковича.

Дмитрием Шостаковичем созданы два концерта для скрипки с оркестром, и оба посвящены Давиду Ойстраху. Первый концерт был исполнен впервые Давидом Федоровичем в Ленинграде, в октябре 1955 года, второй — в Москве, в 1968 году. Как первый, так и второй концерты поражают своей оркестровой живописностью, богатством от-

тенков, своеобразием, оригинальностью содержания и драматической экспрессией. Впрочем, как и во всем богатом и красочном творчестве изумительного композитора, так и в его скрипичных концертах раскрывается тема душевных переживаний человека, его чувства, лирические раздумья, мечты, страсти, философия, пафос...

В интерпретации этих двух произведений Давид Ойстрах подошел к заоблачным вершинам артистизма, к совершенному истолкованию главной мысли автора.

Незадолго до премьеры Второго концерта состоялась встреча Шостаковича с Ойстрахом. «Уже на третий день, — говорил Дмитрий Дмитриевич, — после того, как я отдал Давиду Федоровичу ноты Второго концерта, начались репетиции. И уже тогда он удивил меня своим вдохновенным исполнением».

Искусство Ойстраха вступило в новую, еще более высокую сферу творческой эволюции. Он был полон волевой активности и не покладая рук продолжал концертировать, озаренный светом славы и мирового признания...

П. С. Столярский

Каждый талант имеет свой особый язык — и потому учить манере не следует, а следует просто учить правильно, натурально, то есть так, как в натуре дело лежит.

П. П. Чистяков [109]

Моя дружба с профессором Столярским завязалась в те далекие времена, когда из его класса выходил необыкновенно одаренный скрипач Натан Мильштейн. С тех пор я никогда не прерывал с ним связи и частенько выезжал в Одессу знакомиться с его новыми открытиями.

В 1932 году я вновь посетил Столярского. И вновь меня встретил жизнерадостный, полный сил и неугасимой энергии человек. Ему уже было далеко за пятьдесят, волосы, когда-то рыжие, окрасились в хлопковый цвет, невысокая фигура чуть расширилась и прибавила в весе, — и все же до старости было далеко. Как и двадцать лет назад, из-за черных роговых окуляров глядел молодой открытый взгляд, те же молодые поспешные движения, тот же юношеский интерес к работе и к жизни.

Одесса, где жил и работал П. С. Столярский, являлась в те годы своего рода скрипичной Меккой. За тысячи верст, с дальнего Севера, с гористого Кавказа, из живописной

украинской деревни, из многих городов страны везли родители своих детей для освидетельствования к старому доброму учителю, к заслуженному доктору музыки. Скрипка завоевала Одессу. Ее пение раздается на Приморском бульваре, на солнечных площадях, в тропических парках, Дворцах пионеров, в Ланжероне. В летние сумерки ее голос доносится с рейда, с парусного судна, плавно покачивающегося на легкой морской зыби и выжидающего попутного ветра. Из открытых окон квартиры Столярского всегда льются звуки скрипки, люди, проходящие мимо, прислушиваются к ним, птицы, сидящие на карнизах, греются на солнце и с любопытством заглядывают в окна.

Столярский снискал себе широкую славу и имеет на нее все права. Список его блестящих питомцев, украсивших советские и мировые концертные эстрады, увеличивается с каждым годом. Мильштейн, Ойстрах, Фурер, Е. Гилельс — это имена, которые не нуждаются в рекомендации. Но ими отнюдь не исчерпываются талантливые воспитанники Петра Соломоновича. Струнные ансамбли, симфонические и детские оркестры, руководимые им, насчитывают немало великолепных инструменталистов. Каждому своему питомцу, пусть самого среднего дарования, Столярский умеет придать — и в этом одна из главных особенностей его школы — черты какой-то особенной жизненности исполнения, которая всегда отличает артиста от ремесленника. Ученик Столярского вооружен законченным техническим мастерством, хорошей уверенностью в своих силах, артистической смелостью.

С раннего утра и до поздней ночи Столярский озабочен, хлопотлив, неугомонен, работая в школе, консерватории и у себя дома. И везде с энтузиазмом, настойчивостью, темпераментом. Ученики и их родители буквально осаждают его квартиру. Сперва малыши, затем юноши, папы и мамы, потом педагоги, снова малыши и юноши — и так без конца. Одни приходят со скрипками, другие — с просьбами, жалобами, обидами, третьи являются за советом, сочувствием, консультацией. Игра не прекращается ни на минуту. Комнат для занятий не хватает, для них дополнительно отводятся коридоры, прихожие, ванная.

В обхождении с учениками Петр Соломонович серьезен, строг, требователен. Ученики отвечают ему послушанием и безоговорочным исполнением его указаний. Строгость Столярского не отпугивает, не смущает ребят, не размагничивает их волю, не вызывает той надутой скуки, которую распространяет вокруг себя сухая, педантичная выучка. Взыскательность Столярского помогает этому

большому педагогу и из скромно одаренных детей готовить ценных для концертной эстрады музыкантов. Свой богатейший опыт, испытанный на многих поколениях скрипачей, Столярский мастерски систематизировал, постоянно обогащая его новыми фактами, наблюдениями.

— Прежде чем принять к себе в класс ученика, — говорит с расстановкой Петр Соломонович, обращаясь к излюбленной аналогии, проводимой им между педагогом и врачом, — я должен, как врач, внимательно исследовать природу человека. Только после этого я могу, так сказать, поставить диагноз. Но проверка только музыкальных данных ученика еще не достаточна для того, чтобы суметь правильно соразмерить его физические и психические силы с той творческой нагрузкой, которую я собираюсь ему дать. Нужно понять характер ребенка, так сказать, изучить его склонности, симпатии, слабости.

Когда смотришь на занятия Петра Соломоновича с учениками, по всему видишь, что именно здесь его стихия, здесь он чувствует себя на вершине своего призвания — решительный, страстный, распорядительный.

— Раз, два, три, четыре... Раз, два, три, четыре, — отбивает в ладони Столярский, выпрямляя ритм юного виртуоза, оседлавшего свою большую скрипку, и старается изо всех сил сдержать стремительный аллюр смычка, несущий его к пропасти двойных нот, замысловатых пассажей, скользящих флажолетов.

— Еще раз, — приказывает профессор, и еще сильнее приливает кровь к его белой голове, окрашивая тонкую кожу лица в розовый цвет.

И вот, в то время как в классе идут занятия с юными скрипачами, в этом же классе играют пятилетние ребята в куклы или в солдатики. Так начинается самый ранний естественный отбор будущих скрипачей. Как-то исподволь пробуждается у малышей, склонных к музыке, интерес к скрипке. Мало-помалу они начинают прислушиваться к игре своих старших коллег, куклы утрачивают прежнюю привлекательность, уступая место маленькой скрипке, и дети начинают уже играть в скрипку или, точнее, в скрипача. Их дарования раскрываются так же закономерно, как раскрываются лепестки цветка навстречу южному ветру. Игра постепенно превращается в серьезное учение, пятилетний ребенок становится семилетним скрипачом, понимающим, что обучение на скрипке не развлечение, а интересный творческий труд. Во время занятий Петр Соломонович не применяет иллюстрационного метода. Он не показывает, «как играть», а больше рассказыва-

ет, но рассказывает настолько убедительно и, если можно так выразиться, «пластично», что ученик понимает его с полуслова и тут же переводит указания учителя на язык звуков. Каким-то одним намеком Петр Соломонович раскрывает сущность музыкального произведения, не навязывая при этом своего понимания, а оставляя за учеником свободу в использовании собственных художественных возможностей и творческой инициативы. Работая с особо одаренным музыкантом, Столярский больше помогал природе, чем вносил в нее свои поправки, стараясь при этом, насколько возможно, полнее приблизить исполнение в классе к концертной практике будущего артиста. Для Столярского каждый его питомец являлся исключением, и на основании вдумчивого изучения всех этих исключений он выводил некоторые общие для всех правила. Принимая в свой класс нового ученика, Петр Соломонович долго и внимательно осматривал его руки, мял кисти, сгибал и разгибал пальцы, определяя при этом с удивительной меткостью их скрипичную пригодность.

«...Когда говорят о естественном способе игры на каком-нибудь инструменте, то надо твердо помнить, что речь идет о естественности для данного учащегося, а не о каком-то абсолюте; из этого вовсе не следует, что не может существовать каких-то общих, НАУЧНО ОБОСНОВАННЫХ правил, но надо уметь их применять, а еще важнее... уметь делать исключения. В этом умении и заключается дарование педагога... Только при таком отношении к делу, только при таком способе преподавания каждый учащийся найдет тот путь, по которому он только и может идти, только так не рискует он безнадежно запутаться и остановиться где-нибудь по пути... только так обретет он ту радость, какую дает планомерный и сознательный труд, направленный к определенной художественной цели».

Не знаю, был ли знаком П. С. Столярский с этими наставлениями Антона Рубинштейна, но применяемые методы преподавания в большой степени совпадали с советами великого музыканта.

В разговорном словаре Столярского встречались иногда обороты речи, вызывающие недоумение и даже улыбку у посторонних людей, но ученики очень хорошо понимали Петра Соломоновича и, привыкнув, совершенно не замечали его стилистических погрешностей. Конечно, Столярский не был лингвистом, но многие рассказы об этих погрешностях сильно преувеличены, а иные странные выражения Столярского объяснялись тем же, чем специфические формы языка, каким порой говорили со своими учениками и

другие крупные педагоги. Антон Григорьевич Рубинштейн употреблял, например, такие выражения: «Больше силы и свиста» или «Теперь улыбнитесь», «На фортепиано можно все сделать: тут ухаживание молодого человека за крестьянкой, — ухаживайте».

Говоря о необходимости постоянной проверки пройденных этапов развития ученика — «проверки тыла», Петр Соломонович любил обращаться к аллегории: «В войне огромное значение имеет тыл, без хорошего тыла не может быть крепкого фронта... Если тыл в порядке, смело иди дальше, вперед, не бойся сложности фронта...»

У многих больших художников настроение регулируется творческими удачами и подвергается самым контрастным и внезапным колебаниям. Чрезвычайно неустойчиво оно и у Петра Соломоновича. Если игра его не удовлетворяет, Петр Соломонович туго сводит брови и с сумрачным видом резко останавливает ученика.

— Мальчик, — обращается Столярский к оторопевшему подростку, — это нехорошо, не так. Куда ты спешишь? Кого хочешь перегнать? Где твои ударения, где акценты — я не слышу их.

— Внимание, — обрывает Петр Соломонович и своим высоким горловым тенорком, пользуясь при этом излюбленными педагогами созвучием «ля-ля-ля», выводит музыкальную фразу. Жестом правой руки он набрасывает в воздухе какой-то волнообразный узор...

Но если исполнение молодого скрипача ему нравится, лицо его светлеет, за стеклышками очков показываются веселые огоньки, и он, причмокнув губами, чуть слышно посмеивается от удовольствия.

— Милый... ай молодчина, хорошо, замечательно, прямо замечательно, я доволен, — говорит Столярский, кладет на плечи ученика руки и нежным взглядом долго смотрит ему в глаза.

У П. С. Столярского было чему поучиться другим педагогам. Много мудрых, метких и новых наблюдений и практических выводов сделал он в работе с молодежью, и прежде всего в воспитании особо одаренных детей. Верный диагноз и точный учет всех особенностей характера талантливой натуры давали ему возможность нарисовать перспективный план роста юного музыканта, не боясь «скачков» и не удерживая ученика на привязи отвлеченных норм, если этот «скачок» был естественно обусловлен размахом дарования. И если в практике Столярского встречались единичные случаи, когда расчеты не оправдывались и тот или иной ученик, достигнув блестящих резуль-

татов и став уже известным артистом, вдруг начинал хиреть, а его мастерство на глазах у всех начинало исчезать, то причины таких явлений надо искать не в системе Столярского, а в частных просчетах, от которых не может гарантировать никакая система.

Высокоодаренный ребенок, так называемый вундеркинд может проявить себя почти в любой области. Но так уж получается, что вундеркинды чаще всего встречаются в музыке. Ими были и великие композиторы — Моцарт, Бетховен, Глазунов, и почти все выдающиеся музыканты-исполнители. Антон Рубинштейн закончил свое музыкальное образование тринадцати лет, десяти лет он выступал в Москве, исполняя концерт Гуммеля с оркестром. Скрипачи Хейфец, Полякин, Иоахим, Сарасате, Вьетан тоже были вундеркиндами. Мне кажется, что нет никаких оснований опасаться раннего музыкального развития, равно как и ранних выступлений на концертной эстраде. Тем более для детей Советской страны, где исключена всякая возможность эксплуатации таланта. У нас нет антрепренеров, использующих малолетних артистов в целях личной наживы и принуждающих их к ежедневным выступлениям.

У себя в Одессе Столярский был одним из самых популярных людей. В трамваях ему уступали место, на улицах его провожали учтивые взгляды сограждан, а дети с любопытством оглядывали знаменитого педагога. Его можно было встретить всегда в определенный час медленно фланирующим по Французскому бульвару. Гладко выбритый, в синем, хорошо отутюженном костюме, он степенно двигался по песчаной дорожке, опираясь на палку с большим серебряным набалдашником. К концу прогулки Столярский усаживался всегда на одну и ту же скамью и, откинувшись немного назад, застывал, довольный собой, жизнью, людьми... Глухие отзвуки портовой жизни мягко достигали слуха. Гремели подъемные краны, гудели пароходы, белыми чайками казались далекие лодки.

Итак, я опять в Одессе. В назначенный вечер на квартире Столярского я с нетерпением ожидаю появления юных музыкантов, о которых Петр Соломонович успел уже мне сообщить кое-какие данные.

Гостиная профессора была густо заставлена мебелью: рояль, два скрипичных пульта, полки и шкафы с аккуратно сложенными нотами, на полу ковры, на стенах картины, портреты и фотографии с автографами известных музыкантов — учеников Столярского. Из зеленых кадок

росли высокие фикусы, и, где только было возможно, стояли бронзовые фигурки, мраморные статуэтки и фарфоровые безделушки. Петр Соломонович очень дорожил домашним уютом, очень ценил картины, вышивки, любил поглаживать рукой обивку красивой мебели. Он не упускал возможности приобрести какую-либо художественную вещицу, способную украсить человеческое бытие.

Но вот внизу раздался звонок, хлопнула дверь, послышались поспешные шаги, юные голоса и негромкая возня у вешалки. Лиза Гилельс и Миша Фихтенгольц, сопутствуемые коренастым подростком с рвущейся вверх шевелюрой и немного раскосыми глазами, вошли в гостиную, коротко отрекомендовались и без лишних слов направились прямо к роялю, открыли футляры, выверили строй инструментов и остановились в молчаливом ожидании. Незнакомец с непокорной шевелюрой назвался Эмилем Гилельсом. Он быстрее всех подошел к инструменту, поднял крышку, взял несколько аккордов, но потом вдруг смутился и умолк.

Я один, олицетворявший публику, внимательно следил за всем происходящим из противоположного конца гостиной. «Концерт» открывала Лиза Гилельс. Профессор подошел к ней, внимательно осмотрел ее с головы до ног, поправил сбившуюся прядь ее волос, приподнял гриф скрипки и, став позади Эмиля, решительным движением дал вступление.

Игра началась. Маленькая круглолицая Лиза, с румяными щечками и голубыми глазами, на вид такая медлительная и расслабленная, вдруг так молодцевато набрала высоту, так блистательно рассыпала вокруг себя сноп звуковых брызг, с таким жаром и энергией водила послушным смычком по струнам, что я разом был выведен из своего созерцательного состояния. Точно не замечая трудностей, она брала одно препятствие за другим... Когда программа Лизы была исчерпана, Петр Соломонович глубоко вздохнул, сморщил губы, но тут же их раскрыл, издав при этом звук, напоминающий выстрел игрушечного ружья, и, не сказав ни слова, начал деловито готовить к выступлению Мишу Фихтенгольца.

Худой, черноглазый мальчик, в белой шелковой рубашке, с большим черным бантом, повязанным на тонкой высокой шее, приблизился к излучине рояля и занял место Лизы. Он совсем не похож на свою предшественницу, манера его обращения с инструментом была иной. Миша много раз примерял к скрипке подбородок, долго устраивал на грифе кисть левой руки, далеко отводя по верхней

струне мизинец, долго пружинил концом смычка у подставки, пока наконец не собрал все свои силы для творческого наступления. Сигнал, посланный Петром Соломоновичем, был схвачен Мишей налету, и он, порывисто замахнув правой рукой, энергично встряхнул головой, как бы помогая первому движению смычка, и весь погрузился в мир звуков.

Столярский опустился на стул рядом с пианистом, шепнул ему что-то на ухо и наклонил голову так, чтобы поверх очков можно было бы лучше наблюдать за Мишей. Миша казался старше своего возраста, взрослее, умудреннее Лизочки, хотя ни у того, ни у другого, понятно, не было никакого артистического опыта.

Впечатлений, полученных на этом домашнем концерте, с меня было вполне достаточно. Но Петр Соломонович замышлял еще что-то и, видимо, решил доконать меня совсем. Едва успел отзвучать последний аккорд Миши, как из темного угла вынырнула Лиза и, встав рядом со своим партнером, взяла скрипку наперевес. И вот два инструмента соединились, слились воедино. Родилась одна большая скрипка, заговорившая одним сильным голосом. Она то рассыпалась скороговоркой, то изъяснялась плавной певучей речью, то вдруг кружилась в неистовом виртуозном вихре. А возбужденные дети все рвались вперед, соперничая друг с другом в чистоте интонаций, в легкости штриха, в изяществе оттенков. Дуэтом Венявского окончился просмотр юных виртуозов.

Я до поздней ночи оставался у Петра Соломоновича. Из нашей продолжительной беседы возникла идея показа Миши и Лизы в больших городах страны: Москве, Ленинграде, Харькове, Киеве, Минске. Были намечены сольные концерты и выступления с симфоническим оркестром.

Как и следовало ожидать, выступления Миши Фихтенгольца и Лизы Гилельс в Москве вызвали исключительный интерес. Необыкновенное оживление, царившее в вечер их первого выступления в зале консерватории, трудно поддается описанию. Это была творческая победа юных виртуозов и торжество советской скрипичной школы. Все было необычайно и празднично. Казалось, даже люстры светили ярче. От любопытных не было отбоя. Выражая на своих лицах полное недоумение, пришли за кулисы и московские профессора. Они рассматривали Мишу и Лизу, как рассматривают невиданные экспонаты, до которых непременно хочется дотронуться рукой.

Три недели пробыли дети в Москве в атмосфере небывалого успеха. Нет сомнения в том, что эти концерты по-

ложили начало совершенно нового отношения к проблеме воспитания одаренных подростков.

*

В 1939 году, после большого перерыва, я приехал погостить к Столярскому. Это было осенью, в лучшее время года на юге. Столярский жил на своей даче, на берегу Черного моря. Несмотря на преклонный возраст и пережитую им тяжелую болезнь, он выглядел совсем молодцом и продолжал, как и раньше, наслаждаться жизнью. Внимание музыкальной общественности, высокая оценка его деятельности со стороны государства и, наконец, любовь учащейся молодежи — чего же еще может желать заслуженный советский педагог? У Петра Соломоновича было очень много почитателей, много восторженных поклонников, но попадались люди, завидовавшие его имени, почету, славе. Без этого не бывает, и Столярский не обращал на них внимания, не огорчался, прекрасно отдавая себе отчет в том, что зависть, по меткому выражению А. Н. Серова, известное свойство полуаристократов, полуталантов, полузнаменитостей. Как всегда, Столярский был настроен на мажорный лад, по-прежнему торопился, спешил жить, работать, спешил заглянуть в будущее, приобщить его к своим ближайшим планам, возникавшим перед ним на каждом шагу.

Столярский встретил и принял меня очень тепло и сердечно. В комнатах его дачного коттеджа не было мебели красного дерева, не было видно также старинного севрского фарфора, хрусталя, дорогих ковров, но зато было много света, солнца, воздуха. Белая открытая терраса выходила в тенистый сад, откуда ветер приносил с собой приятные запахи цветов и свежесть моря. Здесь днем под старыми липами мы подолгу сиживали и размышляли. Следом за Столярским шел его черный, гладкий пойнтер — дань тогдашней моде, — и, когда профессор опускался на скамью, собака ложилась на землю у его ног, клала морду на передние лапы и поглядывала на него своими ласковыми, задумчивыми глазами. А под вечер, когда сгущались сентябрьские сумерки и на тихом небе останавливалось тихое одинокое облачко, наши разговоры принимали более откровенный, интимный характер.

Петр Соломонович говорил о своей жизни, бóльшая часть которой была прожита в старое время. Он родился в небольшом местечке Винницкой губернии, в семье бедного музыканта. Отец Столярского был скрипачом и его первым учителем. Черта оседлости, нужда, лишения,

большая семья — вот постоянные спутники жизни его отца, который в поисках заработка играл где придется: и на крестинах, и на свадьбах, и на похоронах. В девяностых годах Столярский попадает в Одессу, где после больших усилий ему удается заняться частными уроками преподавания игры на скрипке. На этом поприще очень скоро проявилось его большое педагогическое призвание. Не оставляя работу педагога, он через несколько лет поступает в оркестр Одесского оперного театра. Я еще застал его сидящим в группе вторых скрипок.

Как-то в один из таких теплых вечеров Столярский опять заговорил о своей работе с наиболее одаренными учениками, но на этот раз в совершенно другом аспекте. Он очень сокрушался, что некоторые из его наиболее талантливых учеников остановились в своем росте, не оправдали, так сказать, тех надежд, которые на них возлагались. Приводя примеры, называя фамилии и имена своих питомцев, он в горячих интонациях передавал мне, как родители принимают на свой счет заслуги своих детей, и если у последних кружится голова, то родители буквально пьянеют от успехов. Петр Соломонович жаловался, что захваливание детей не имеет границ. Одержимые «вундеркиндоманией», малокультурные родители сбивают молодые дарования с истинного пути, и воспитанная в них годами заинтересованность в учебе и творческая требовательность к себе постепенно пропадают. Открывая в глазах своих детей «пламя гения», родители принимают подчас на себя роль домашних импресарио, уводя молодых гастролеров в мир банальных интересов, личных удобств, комфорта и дешевого блеска. Но время не ждет, наступает самый опасный, критический момент, когда возраст начинает перегонять талант, точнее говоря, когда прелесть детства и его импонирующая наивность теряет с возрастом свое очарование. Одновременно у публики пропадает та снисходительность к детской незрелости, которая готова была принять недостатки за достоинства. Судьи становятся более требовательными, и «пламя гения» гаснет вместе с восхищением. Вот те, чаще всего неисправимые, итоги, к которым приводит нарушение логики воспитания и развития юного артиста *. «Ты должен

* По воспоминаниям А. Б. Гольденвейзера таких детей было много: «Пианисты — Рауль Качальский, Паула Шалит, Тина Лернер, Ирина Горяинова, выступавшая почему-то под фамилией Энери, скрипач Франц Вечей, виолончелисты — Жан Жерарди, Рая Гарбузова и многие, многие другие. Несмотря на наличие выдающихся, а в некоторых случаях даже феноменальных способностей, никто из них, до-

осмелиться нарушать правила не прежде, чем научившись в совершенстве следовать правилам» (*Леонардо да Винчи*). Ничто не улетучивается так быстро, как мастерство, если нет неослабевающего творческого порыва, нет к своему искусству подлинной любви. Я передаю мысли Столярского своими словами, в очень свободной форме, ибо его взволнованный рассказ не поддается стенографическому учету.

Но какой бы темы ни коснулся Столярский, он каждый раз, воодушевляясь, заключал свой рассказ одним и тем же восторженным рефреном об Ойстрахе. И я, внимательно слушая Петра Соломоновича, не мог без улыбки не вспомнить, с каким мастерством Ойстрах подражал профессору. Подметив наиболее характерные черты своего педагога, усвоив его словарь, манеру выражать мысли, его интонации и паузы, Ойстрах образно все это воспроизводил перед небольшим кругом своих друзей. Чаще всего такие сеансы происходили в присутствии самого Столярского, когда он приезжал из Одессы в Москву. Помню, с каким трудом окружающим приходилось сдерживать смех, глядя, как Ойстрах олицетворял Столярского, в то время как профессор, ловя каждое слово Ойстраха, совершенно не замечал каких бы то ни было признаков подражания.

Так, не спеша, изо дня в день, мы с Петром Соломоновичем проводили время на его даче, то наслаждаясь южной природой и отдыхом, то увлекаясь приятными и долгими беседами.

Накануне моего отъезда в Москву Столярский предложил мне поехать вместе с ним в город и осмотреть только что выстроенное здание музыкальной школы его имени. Школа была сооружена с учетом всех предложений профессора. Его скрипичный класс, вместительный и светлый, напоминал, скорее, небольшой концертный зал с невысокой эстрадой, на которую должны были подниматься юные музыканты, чтобы потом, по окончании школы, твердым шагом артиста взойти на настоящую концертную эстраду. Столярский был весь погружен в интересы строительства музыкальной школы и перед каждым новым посетителем с неослабевающим подъемом развивал свои идеи.

Уезжая из Одессы и прощаясь с нестареющим Столярским, который с хорошей улыбкой и добрыми словами на-

стигнув зрелого возраста, ие стал особенно крупным исполнителем. Слишком ранняя эксплуатация этих юных артистов, бесконечное тасканье их с одной эстрады на другую надорвало их нервную систему и физическое здоровье; они завяли, не успев расцвесть».

путствовал меня, я не мог даже подумать о том, что мне больше не придется увидеть Петра Соломоновича.

Разразилась Великая Отечественная война, его школа была эвакуирована из Одессы, а чудесное здание школы, расположенное вблизи оперного театра, вскоре было варварски разрушено фашистами. Столярский выехал на север, сначала в Куйбышев, потом в Свердловск, где в трудных условиях тыла продолжал вести большую педагогическую работу. В 1944 году Петр Соломонович на семьдесят четвертом году жизни скончался.

ГААНИС

Публика не имеет своего каприза; она пойдет, куда поведут ее... Мольер ей будет в новость, Шекспир станет заманчивее наисовременнейшего водевиля. Но нужно, чтобы такая постановка произведена была действительно и вполне художественно...

Н. В. Гоголь

Под таким названием в 1931 году было положено начало деятельности камерной концертной организации Наркомпроса Украины. В расшифрованном виде ГААНИС читался так: Государственные академические ансамбли и солисты, хотя ансамблей в общепринятом понимании этого термина не было. Но как не отнести к ансамблям дуэт Доливо и Мирзоевой, Ойстраха и Топилина, Лодий и Дунович.

Прежде чем принять форму юридического лица, то есть получить право на существование, будущему ГААНИСу пришлось выдержать не одну «баталию», преодолеть на своем пути не одно препятствие, главное из которых (сейчас это может показаться легендой) заключалось в том, что ни одна из московских концертных организаций ни под каким видом не соглашалась принять под свою «эгиду» группу камерных энтузиастов. Гнет кассы над концертными учреждениями все еще чувствовался. Таким образом, расчет на Москву не оправдался. Помощь совершенно неожиданно пришла из Харькова, тогда столицы Украинской ССР, и ГААНИС был принят в систему Народного комиссариата просвещения Украины.

Так впервые в нашей стране возникла концертная организация строго камерного стиля, вскоре оказавшаяся в центре внимания советской музыкальной общественности.

О ГААНИСе начали говорить и еще больше писать на страницах столичной и провинциальной печати. Это была группа отважных музыкантов, почитавших высокую музыку прошлого, но сохранивших также горячие сердца и для настоящего.

Из множества доказательств процитирую два.

«Каким же чудом одной советской организации удалось в наши дни приблизиться к такому идеалу, в то время как другие того же типа, с теми же культурными задачами влачат жалкое, халтурное существование, идут на поводу у наиболее отсталых слушательских групп и слоев, развращая таким образом и артистов-исполнителей и массы?» (*А. Авраамов* [110]).

«Состоящая при Наркомпросе Украины дирекция Академических ансамблей за короткий срок своего существования проделала огромную, большой культурно-политической ценности работу. Лучшие образцы классического наследства в лучшем исполнении — таков девиз названной организации. С этой целью она собрала под свои «знамена» ряд высококачественных специалистов разных видов музыкального оружия, с помощью которых и несет музыкальную культуру в массы, ориентируясь при этом не только на крупно населенные центры, но и на далекую периферию. Так, за какие-нибудь два месяца (март, апрель) в рабочих районах Донбасса (Краматорской, Константиновке, Донецке, Артемовске и др.) прозвучало 25 концертов, в Средней Азии — 50, на Северном Кавказе — 50, в Москве, Ленинграде, Киеве, Одессе, Днепропетровске — до 200.

...Пролетарская общественность реагировала на выступления «Ансамблей» в высшей степени активно. Полные «похвал» рецензии и восторженные благодарственные отзывы организаций дополняют картину проделанной ими большой плодотворной работы» (*С. Чемоданов* [111]).

Увы, не все удерживается в памяти, и если подходить к историческим фактам осторожно, то чрезвычайно странной может показаться анонимность некоторых достижений в области искусства, а иной раз и полное забвение таковых.

Так получилось, к сожалению, и с ГААНИСом, от которого, право же, неотделимо большинство исполнителей, ставших впоследствии знаменитыми. Тем не менее ГААНИС забыт, как забывается имя художника популярной картины, в то время как ее сюжет, колорит и даже место, где экспонировано живописное полотно, продолжают жить в сознании зрителей. Вот только имя автора картины никак

не удается вспомнить, словно оно действительно кануло в Лету.

К открытию первого сезона в состав исполнителей Государственных академических ансамблей и солистов вошли Давид Ойстрах с пианистом Всеволодом Топилиным, Зоя Лодий с Тамарой Салтыковой, Юрий Брюшков, Герц Цомык с Леонидом Файнштейном, Николай и Дмитрий Осиповы, Анатолий Доливо и Мария Мирзоева, Зоя Гайдай и Галина Николаенко, Леонид Сагалов, Адольф Лещинский, Абрам Луфер, Изо Голянд и Михаил Грольман, Натан Перельман, Вера Разумовская, О. В. Благовидова, юные скрипачи Лиза Гилельс и Миша Фихтенгольц и, наконец, Эмиль Гилельс. Через несколько месяцев к ним присоединились скрипачи Мирон Полякин, Борис Фишман и Самуил Фурер.

И то, что раньше многим могло показаться неосуществимым идеалом и являлось не раз предметом насмешки и подтрунивания, теперь было проверено на весах жизни, дошло до понимания и вкуса самых широких слушателей, вызвав в их рядах сочувствие, симпатию, восхищение. Массовый слушатель принял камерную музыку и нашел в ней близкие его сердцу мотивы. А перед артистами ГААНИСа были открыты завидные перспективы большого творческого труда. Мастерство их крепло и набирало новые творческие силы. Каждое выступление, каждый концерт являлся для исполнителей большим событием, творческим подвигом, жизненной необходимостью. Ни тени профессиональной усталости, ни доли самодовольства, ни намека на то, что «дары природы» всегда выручат. С каким-то ненасытным наслаждением художники рвались вперед, чтобы как можно лучше овладеть искусством исполнения камерной музыки, чтобы как можно больше приобщить к ней слушателей. С первых же шагов все исполнители ГААНИСа точно окунулись в атмосферу труда, любви и преданности работе.

Вот каким образом из опыта работы с отдельными артистами вырос большой коллектив одаренных музыкантов почти всех музыкальных жанров. Давняя, долго вынашиваемая мною идея практически претворилась теперь в живую, общественно-полезную деятельность целого коллектива, в деятельность, обусловленную новыми путями, по которым шла жизнь первого советского государства.

К этому времени я успел подготовить и привлечь к работе в коллективе молодых концертных организаторов, которые были готовы не за страх, а за совесть принять на себя тяжелый и неблагодарный труд организатора. Кроме

шуток, едва ли сыщется в области искусства столь неблагодарная, утомительная и никем не замечаемая работа. Разве только труд суфлера может идти в сравнение с ней, да и то в тот момент, когда артист начинает говорить «отсебятины», суфлер, повышая голос, вынужден заявить о своем существовании.

Не откладывая, мне хочется тут же назвать имена моих товарищей по работе, которые переживали вместе со мной удачи и разочарования. Назову их в том порядке, в каком они пришли мне на память. Вот они: Н. С. Грольман, В. П. Майоров, С. С. Карпо, А. В. Мазур, О. А. Фарберг, А. С. Файбушевич, А. Е. Бобров, О. М. Юрьев, Б. С. Борисов, П. Д. Росций.

Наум Сергеевич Грольман — моя правая рука. Как-то, совершенно случайно, я познакомился с ним в Московской филармонии. Он разъезжал тогда с одной эстрадной балетной парой. Грольман сразу подкупил меня своей серьезностью, вдумчивостью и готовностью сменить эстрадную «кольчугу» на камерный «щит». Человек незаурядной культуры, музыкант, окончивший Ленинградскую консерваторию по классу скрипки, он счастливо сочетал в организаторской работе искреннее увлечение с деловой четкостью и умом. В коллективе ГААНИСа Грольман быстро завоевал всеобщее уважение и любовь. Мои деловые отношения с ним, спустя небольшое время, перешли в настоящую дружбу. После 1935 года он директорствовал в театрах — сначала в Театре Ленинского комсомола, затем в театре К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Прекрасным организатором показал себя Вениамин Павлович Майоров — руководитель камерного стационара в Ростове-на-Дону. Его большая работа отличалась широким размахом и отличными достижениями в деле пропаганды камерной музыки и ее молодых исполнителей.

Не могу не вспомнить также Семена Семеновича Карпо, этого мастера на все руки. Он исполнял и важные поручения, и был администратором, и устроителем, и экспедитором... В этом очень маленького роста человеке билось большое, отзывчивое сердце. Человек чистой совести и истинной преданности делу, беззаветный патриот, Семен Семенович в первые дни Великой Отечественной войны ушел добровольцем на передовые позиции и погиб смертью храбрых.

Несмотря на значительное увеличение организаторского персонала, спрос со стороны молодых музыкантов настолько превышал оперативные и финансовые возможности

Академических ансамблей и солистов, что они никак не могли включить в свой состав новых, не менее одаренных исполнителей. Кроме того, помощь Украинского Наркомпроса, где мы нашли тихую пристань, обязывала нас отдавать известное предпочтение исполнителям, проживавшим на Украине.

Уже в первой половине первого сезона все участники камерного ансамбля познали сладость большого успеха. Москва, Ленинград, Харьков, Киев, Ростов-на-Дону, Новочеркасск, Таганрог, районы Донбасса, города Узбекистана, Крыма, Кавказа — вот те места, где из выступлений артистов ГААНИСа составлялись длительные концертные сезоны. Камерные вечера приобретали популярность и заполнялись слушателями до отказа. Начинался концерт у самых истоков его организации и оканчивался при свете огней на эстраде, сообщая всей концертной обстановке строгую торжественность и вербуя в рядах слушателей постоянных и деятельных друзей.

Работа исполнителей ГААНИСа строилась так, что осенний и зимний сезон они проводили в поездках по городам Советского Союза, а в летнее время собирались в полном составе на три-четыре месяца в Крыму или на Северном Кавказе. Приятный отдых сочетался здесь с выступлениями в санаториях перед трудящимися, съезжавшимися со всех концов нашей страны. Вместо пустых погремушек, веселых скетчей, мистических трансформаторов на санаторные площадки пришло искусство песни и смычка, и вместе с ним пришли одаренные молодые музыканты, о существовании которых имел тогда очень слабое представление рабочий слушатель.

Вблизи желтого евпаторийского пляжа, в тенистом парке, разместилось несколько небольших коттеджей. Все они заняты молодыми музыкантами, среди которых можно было встретить немало будущих знаменитостей, и в их числе двадцатипятилетнего Давида Ойстраха с двухгодовалым сыном Гариком. В следующем летнем сезоне то же самое происходило и на Северном Кавказе, в Нальчике *

* О концертах в Нальчике осталось свидетельство Г. А. Поляновского: «В Нальчике праздник музыки. За 100—150 километров сходятся, съезжаются колхозники, рабочие с Баксанстроя, из колхозов горной, Малой и Большой Кабарды, сотни людей стекаются в театр. Туда приехали лучшие молодые советские исполнители. Это подарок Кабардино-Балкарии одной из интереснейших и солиднейших музыкально-концертных организаций — Государственных академических ансамблей Украинского Наркомпроса. Заставивший о себе говорить семиадцатилетний комсомолец, огромной силы пианист Эмиль Гилельс,

и в Пятигорске, но чаще всего в Кисловодске, среди гор и долин, покрытых густой сочной травой, среди стройных тополей, бурно бегущих рек и пенящихся, как сельтерская вода, горных ручейков. На лоне упоительной природы ежедневно устраивались встречи и беседы с откровенным обсуждением прошедших концертов, что позволяло всем лучше узнать друг друга и глубже познакомиться с творчеством каждого.

Так разъезжала по разным городам, курортным местам и рабочим поселкам Советского Союза «группа ГААНИСа», или, как называли ее тогда, «передвижная музыкальная выставка».

Не выбирая, можно взять любой день в календаре ГААНИСа и посмотреть на него ближе.

Вот камерный певец Анатолий Доливо. Мы застали его в Ленинграде во время его первого концерта в Малом зале имени Глазунова. В партере и на хорах много молодежи, есть и пожилые, даже старые «петербуржцы», завзятые меломаны, большие ценители и любители камерного пения. Их не обманешь! «Не то, что ныне», они слышали знаменитую Оленину-д'Альгейм, они хорошо знают и любят Зою Петровну Лодий... но проходит первое отделение концерта, и эти строгие судьи, не сговариваясь, приобщают Доливо к своим кумирам.

Ученик профессора Мазетти, Анатолий Доливо по окончании Московской консерватории концертирует в Норвегии, Швеции, Германии и Франции.

Помню выступление Анатолия Леонидовича с оркестром домр под управлением Г. П. Любимова. Это было, если мои записи верны, в конце двадцатых годов, в зале Дома союзов. Доливо пел народные песни под аккомпанемент домр, и я, пожалуй, впервые услышал такую органическую связь слова с поющим голосом. Слово как бы являлось источником вдохновения, поэзия рождала музыку. Значительно позже, в 1948 году, я прочел в интересной книге Доливо «Певец и песня» удивительно меткий абзац: «Трудно сказать, где в песне проходит граница, отделяются слова от напева. Когда они встречаются вместе — поют и слова и напев. Служа одной цели, они зани-

тончайший художник скрипач Давид Ойстрах, крупнейший виолончелист Герц Цомык, певец Изо Голянд, государственный квартет Армении имени Комитаса, пианисты Перельман, Брюшков, Луфер, певица Благовидова, скрипач Лещинский... с готовностью играют, поют перед горцами, колхозниками и рабочими. Какая тишина в зале! Какой гром рукоплесканий после каждого выступления!» (Прожектор, М., 1932).

мают отдельные строчки, когда обозначают их нотные знаки и буквы, но это только для глаза: в пении обе строки неизбежно сливаются».

До прихода в ГААНИС Доливо не пользовался большой популярностью; его знали и ценили преимущественно в узких кругах любителей камерного пения. Широкой публике и в Москве и за ее пределами он был мало известен. Вот почему с такой радостью Доливо встретил создание единственной в СССР камерной организации, а мы с такой готовностью приняли к себе замечательного художника. Доливо был на редкость культурным и образованным человеком. Музыка, театр, литература, живопись — все его глубоко волновало и захватывало. С ним всегда было очень интересно беседовать на любые темы.

С каким поразительным мастерством он исполнял такие произведения, как «Кудесник» Прокофьева или песни Даргомыжского: «Старый капрал», «Червяк» или «Титулярный советник»! Эти песни исполнялись Доливо в стиле художественного чтения с музыкальным сопровождением. Анатолий Леонидович как бы выпевал слова, достигая при этом реалистической выразительности и картинности.

Нужно было обладать большой творческой проницательностью и не менее художественным тактом, чтобы, нисколько не подавляя музыкальность, так глубоко проникнуть в душевный мир образов, созданных Даргомыжским, и так просто и правдиво воплотить их. Здесь Доливо практически подтвердил лозунг превосходного композитора: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды».

Владея драгоценными качествами подлинного творческого дара — взволнованностью и чувством прекрасного — он как-то сразу собирал внимание аудитории, легко подчиняя ее власти своего таланта. Его главное артистическое достоинство заключалось в том, что он в каждом исполняемом им произведении умел извлечь, схватить, так сказать, его сущность, его правду, его жизнь, на которые так непосредственно, от души реагирует современный слушатель. Не оттого ли песни Бетховена в передаче Доливо вызывали такой горячий отклик у нашей большой аудитории?

Певца никогда не покидал таинственный дух музыки. Вся его фигура, мимика, интонации, голос никогда не были подчинены внешнему эффекту. Он не только с первого раза производил на слушателя сильное впечатление, но и впоследствии усиливал его, доставляя слушателю высокое, благородное наслаждение.

У нас с Доливо были частые встречи, и я не раз говорил ему, что у него два таланта: певца и мастера художественного слова — и что когда-нибудь, когда его певческая карьера свернется, он вспомнит мои слова и сделается выдающимся артистом звучащего слова.

Много лет спустя, в 1942 году, в Нальчике В. И. Качалов, услышав в исполнении Доливо русские былины, был до того растроган, что пришел в антракте в артистическую комнату и, крепко пожав руку Анатолия Леонидовича, произнес: «Вы — великий артист».

В 1962 году я встретился с ним в последний раз, у него дома, на улице Горького. В это время он подготавливал к печати труд о Морисе Равеле, в связи с 25-летием со дня смерти крупнейшего французского композитора...

В то время как в Москве вечер Доливо приходит к концу и публика нехотя расходится по домам, в Тбилиси занавес только идет в стороны и на эстраду выходит хорошо знакомый уже нам Давид Ойстрах. Он сделался старше, мудрее, глубже, самостоятельнее. Далеко от Тбилиси, в Свердловске, играет Юрий Брюшков.

В Артемовске концертирует пианист Леонид Сагалов.

Как несправедливо забыто имя этого превосходного пианиста! Ни в одном музыкальном словаре, выпущенном за последние годы, не нашлось места даже для самых кратких сведений о нем. Между тем на заре советского музыкального исполнительского искусства Сагалов находился в одной семье с наиболее яркими молодыми талантами.

Сагалов родился в Харькове в 1910 году. Юношей поступил в Харьковскую консерваторию и окончил ее с отличием по классу профессора П. К. Луценко. В 1932 году в Варшаве ему присваивается звание лауреата Шопеновского конкурса. Польская пресса уделила ему много места на своих страницах.

«Пожалуй, больше всего поражает в Сагалове то, что труднее всего характеризовать и что в то же время составляет наибольшую ценность исполнителя. Исключительное проникновение одухотворенностью, однако под углом не романтизма, как у Унгара, а оптимизма и жизнеутверждения...» «Случайность, подчинение минутным импульсам исключены из его игры; и все так и трепещет интенсивной внутренней жизнью». «Как только Л. Сагалов сел за рояль, после первых же тактов (Бузони. Токката. — *П. К.*) стало ясно, что здесь, несмотря на его юный возраст, мы имеем дело с выдающейся музыкальной личностью». Вот лишь малая толика из большого количества похвал, выпавших на долю Леонида Сагалова.

Музыка Лёли Сагалова и у себя на Родине удивляла слушателей артистической законченностью, культурой, колоритностью, непогрешимой педализацией. Карьера Сагалова уже в эти годы его концертных дебютов была предрешена. Однако путь к славе этого прекрасного музыканта был внезапно прерван. После тяжелой и продолжительной болезни он умер в возрасте тридцати трех лет, в 1940 году, в Москве.

Из Артемовска дорога ведет в Макеевку — в Рабочий дворец, наполненный инженерами, штейгерами, шахтерами, студентами. Здесь поет Зоя Гайдай, тогда артистка Харьковского театра оперы и балета, ныне народная артистка Союза ССР. Гайдай принесла на оперную сцену камерную серьезность и вдумчивость, а на концертную эстраду — красивый и гибкий голос. Как настоящая актриса, Зоя Михайловна увлечена камерным искусством, отдает ему много труда, настойчивости, терпения, любви. Ее творчество отмечено теплотой, свежестью, молодым задором.

С Макеевкой перекликается далекий одноэтажный Ташкент, высушенный в лучах палящего солнца. Раскаленным диском стоит небесное светило на вечно синем узбекском небе и не допускает к себе ни облачка. В зале Дома Красной Армии вечер пианиста Натана Перельмана, тонкого исполнителя шумановской музыки, овеянной благородной страстью. Вкус Перельмана протестует против поверхностного блеска, кричащей плакатности или дразнящих эффектов. Ученик Л. В. Николаева, Перельман создает свой, близкий ему романтически приподнятый фортепианный стиль. Сегодня он играет в Ташкенте впервые. Перед началом концерта Перельман посмотрел невидящими от волнения глазами в сторону публики и нежно нажал клавиши.

Мы оставляем его в Доме Красной Армии и переносимся в Крым, в симферопольский Пушкинский театр с голубыми бархатными креслами и великолепной отделкой зрительного зала. На фоне серых сукон четко обведена фигура Герца Цомыка. Новый фрак с шелковыми reверами делает семнадцатилетнего виолончелиста важным и степенным.

В Киеве в это время заканчивает свою программу Абрам Луфер — пианист лирического склада. Он хорошо владеет роялем, искусно отделывает детали, просто передает мысль автора. На Шопеновском конкурсе в Варшаве в 1932 году он, так же как Сагалов, был удостоен звания лауреата. Исполнение Луфером на конкурсе произведений

Шопена заслужило особенное признание у членов жюри и у слушателей.

Между тем Луфера едва ли можно было отнести к группе пианистов с ярко выраженным артистическим темпераментом и виртуозным блеском. Он был, пожалуй, из тех музыкантов, которые не рождаются артистами, а становятся ими.

Луфер родился в 1905 году в Киеве. В 1917 году поступил в Киевскую консерваторию по классу рояля. Закончил консерваторию в 1925 году по классу заслуженного профессора Т. Н. Беклемишева. В 1927 году он занялся педагогической деятельностью. В 1930 году получил первую премию на Первом всеукраинском конкурсе пианистов в Харькове и с этого времени начал систематически концертировать. В 1932 году А. М. Луфер вошел в камерную группу Украинского Наркомпроса, не оставляя работу в качестве профессора в Киевской консерватории. После 1934 года он переходит на административное амплуа, приняв на себя обязанности директора этой консерватории.

В те же часы возле здания харьковской Общественной библиотеки, у старинного концертного зала, собирается публика на виолинабенд Адольфа Лещинского. Лещинский учился и окончил музыкальное образование у знаменитого венгерского педагога Кароя Флеша в Берлине, куда он был отправлен при содействии А. В. Луначарского.

Скрипичное дарование Лещинского вне всякого сомнения. Он играет просто и безыскусно, с виртуозным блеском, уверенностью и большим чувством меры.

Концертом Адольфа Лещинского еще не исчерпывается рабочий день ГААНИСа. В Смоленске выступает со своим «балалайкоабендом» Николай Осипов, в Ростове-на-Дону поет Изо Голянд.

Изо Ефимович Голянд родился в 1900 году на Украине. Получив вокальное образование у знаменитого педагога-итальянца профессора Гондольфи, Голянд не ограничивается музыкальной выучкой, а продолжает совершенствоваться как актер под руководством Станиславского, Вахтангова, Сушкевича. В 1925 году он уезжает на гастроли в Западную Европу и Америку, а в 1927 году, по приглашению Отто Клемперера, Изо Ефимович вступает в состав Берлинской оперы в качестве премьера-баритона. На каждое выступление Изо Голянда берлинская печать отвечала потоком хвалебных рецензий. Голянд и за границей не ограничивал свою деятельность выступлениями в опере. Он часто пел в рабочих кварталах Берлина,

пользуясь у пролетарской аудитории большим успехом и любовью.

В 1932 году Голянд возвращается на Родину и в этом же году в качестве артиста ГААНИСа начинает свою бурную гастрольную деятельность по всему Советскому Союзу и очень скоро заслуженно завоевывает широкую популярность. «Кажется, ни один гастролер не пользовался таким успехом в Магнитогорске, как Изо Голянд. Блестящая итальянская школа, буквально льющийся голос громадного диапазона, прекрасная фразировка и выразительность, соединенные с мимикой далеко незаурядного актера, делают успех Голянда вполне заслуженным», — читаем мы в «Магнитогорском рабочем» (1935).

Изо Голянд — певец не совсем обычного для камерных исполнителей типа. Для него вокальное мастерство не всегда является самым главным и очень часто есть лишь один из элементов в целой системе средств художественного воплощения. Голянд — артист так называемого «синтетического характера», то есть артист, пользующийся для достижения наибольшей выразительности многими приемами исполнительского искусства.

«Прекрасный актер, он ни на секунду не перестает быть певцом-музыкантом. Его сдержанный жест, выразительная поза и мимика рассчитаны с мудрой экономией и музыкально обусловлены. Собственно вокальная сторона исполнения Голянда отмечена прекрасной дикцией, отлично тренированным дыханием, гибкостью и подвижностью его голоса», — характеризует певца журнал «Музыка» (1935).

Сейчас его слушают в Ростове-на-Дону, в городе, где успех Голянда всегда достигал беспредельных оваций.

И наконец, концерт Веры Разумовской в Новочеркасске. Воспитанница Л. В. Николаева, пианистка Вера Разумовская в 1932 году с успехом принимает участие в Международном конкурсе пианистов имени Шопена в Варшаве. Разумовская влюблена в фортепиано, и этим тоном влюбленности окрашено все ее творчество. Поэтическая созерцательность соединяется в ее игре с живым порывом и глубоким чувством. На Всесоюзном конкурсе в 1933 году Вера Разумовская получила вторую премию.

«Ее игра произвела чрезвычайно сильное впечатление. Разумовской присущи высокая музыкальность, необычайной красоты звук, значительный диапазон владения инструментом — от тончайшего пианиссимо до звучного и выразительного фортиссимо, великолепная техника. Весь этот богатый арсенал Разумовской служит у нее самой

почетной цели исполнителя, а именно — глубокому проникновению в замысел композитора и доведению его до слушателя... Игра Разумовской — именно творчество», — писал в «Советском искусстве» Д. Д. Шостакович (апрель 1938 года).

Так, не сбавляя темпа, камерный коллектив неуклонно расширял сферу своего влияния, создавая новые плацдармы для пропаганды камерной музыки и углубляя собственный творческий опыт.

1933 год — время наиболее яркого расцвета деятельности Академических ансамблей.

Я не знаю, какое место будет отведено советской камерной исполнительской организации в истории музыки. Но как бы то ни было, деятельность ГААНИСа — это заметная полоса в жизни искусства.

Зоя Гайдай

Песня — отображение создавшего ее человека. Она отпечаток его, правдивый и в точности верный.

А. Доливо

В 1902 году в Тамбове в семье музыканта родилась Зоя Михайловна Гайдай. Отец ее преподавал хоровое пение, дирижировал, собирал и обрабатывал народные песни. Когда маленькой Зое минуло шесть лет, она вместе со своей семьей переезжает в Житомир и поступает в музыкальное училище, в котором тогда преподавал известный украинский композитор В. С. Косенко. Прослушав Гайдай, Виктор Степанович безошибочно угадал в девочке будущую актрису. Занятия в музыкальном училище Зоя Михайловна совмещала с занятиями в гимназии. Художественная атмосфера Житомира тех лет, окружавшая юную, отзывчивую на все прекрасное Зою Гайдай, способствовала ее успешному музыкальному развитию. В Житомир приезжало много выдающихся певцов, пианистов, скрипачей, среди которых были такие имена, как Нежданова, Скибицкая, Монска, Ролланд Хейс, Артур Рубинштейн, Эгон Петри, Казадезюс, Нейгауз, Сигети, Барер. Гайдай не пропускала ни одного спектакля, ни одного концерта. Под впечатлением от оперных спектаклей родилась ее мечта стать актрисой.

В 1927 году молодая певица окончила Киевский музыкальный институт имени Н. В. Лысенко по классу педаго-

га Е. А. Муравьевой, а через год она дебютирует на сцене Киевского театра оперы и балета в роли Лиу в «Турандот» Дж. Пуччини и после дебюта единогласно зачисляется в труппу театра.

В первом же сезоне Зоя Гайдай создает целую галерею сценических образов. Среди них Маргарита («Фауст» Ш. Гуно), Микаэла («Кармен» Ж. Бизе), Панночка («Майская ночь» Н. Римского-Корсакова) и ряд других партий. Но с особенным рвением она трудится над образом Татьяны в опере «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Роль Татьяны сделалась центром ее творческих увлечений, сосредоточив на себе все ее помыслы, внимание, силы.

Работая над поэтическим образом пушкинского романа, пережившего второе рождение в опере Чайковского, Гайдай изучает литературные и музыкальные первоисточники, знакомится с ранними редакциями поэмы, зачитывается письмами Чайковского к фон Мекк.

Выступление Зои Михайловны в этой партии было восторженно принято слушателями. Она поражала своей неисчерпаемой творческой энергией. Впрочем, к каждой роли Гайдай подходила с пылом, с непосредственностью таланта, открывая новые стороны своего первоклассного дарования. Партия Любки Шевцовой в опере Мейтуса «Молодая гвардия» надолго закрепилась в сознании слушателей. В этой роли Гайдай глубоко современна: ее Любка искренняя и истинная дочь своего времени.

Не менее значительна и не менее плодотворна деятельность Зои Гайдай на концертной эстраде. Ее вечера камерной песни отличались многообразием, вкусом и тонким пониманием стиля исполняемых произведений. В ее концертные программы входили произведения Бетховена, Моцарта, Шуберта, Шумана, Листа, Равеля, Пуччини, де Фалья, Глинки, Чайковского, Даргомыжского, Бородина, Римского-Корсакова, Рахманинова... Гайдай пела на украинском, русском, итальянском, французском и немецком языках. Свой дар «сладкогласия» она соединила с чувством творческого вдохновения и романтики.

Как камерная певица Гайдай, быть может, уступала таким камерным певцам, как Оленина д'Альгейм, Зоя Лодий или Анатолий Доливо, в исполнительском творчестве которых слово, его речевая интонация занимали не меньшее, если не большее место, чем напев; скорее Зоя Михайловна принадлежала к тем вокалистам, которыми восхищался Римский-Корсаков, замечая при этом, что «если спеть мелодично — выйдет и драматично... и никакие дос-

тоинства игры и создания типа не могут для меня заменить пения».

Услышав ее впервые в начале тридцатых годов на камерной эстраде, я ввел ее в состав группы ГААНИСа.

Вскоре я начинаю принимать активное участие в концертной работе Зои Гайдай. Она часто выезжает в гастрольные поездки по городам СССР, неоднократно поет в Ростове-на-Дону. Здесь в течение двух сезонов, при переполненных сборах в большом зале Дома медработника на Садовой улице, прошли концерты всех участников нашей камерной группы.

«Только что вернулась из Ростова и спешу Вам сообщить результаты и впечатления этой поездки, — писала мне Зоя Михайловна. — Оба концерта прошли с аншлагом и с успехом. Первую программу пела — Чайковского. Все прошло как следует. Пела хорошо. Второй концерт первое отделение пела неважно (это для нас было заметно, не для посторонних), второе лучше, но успех был исключительный. Публика орала, кричала, стучала, неистовствовала очень долго. Много народу ушло не солоно хлебавши, потому что билетов не было.

Погода в Ростове была солнечная и теплая. Настроение великолепное, здоровье в порядке — так что поездка в целом оставила смое радужное впечатление»...

В концертных программах Зои Гайдай большое место принадлежит песням о советских людях, о новой жизни, о победах нашей эпохи, о светлом грядущем. «Без преувеличения можно сказать, что одно из первых мест в пропаганде советской камерной музыки принадлежит Зое Гайдай» (*К. Данькевич*). «Зоя Гайдай снова показала себя требовательным художником, который ставит перед собой новаторские задачи, энтузиастом, пропагандистом советской вокальной музыки, мастером сложнейших и тончайших образов» (*М. Коваль*).

Талант и артистическая деятельность Зои Михайловны были высоко отмечены в нашей стране. На Первом всесоюзном конкурсе в мае 1933 года ей присуждается первая премия. Она награждена двумя орденами Трудового Красного Знамени. В 1941 году ей присуждена Государственная премия. И наконец, в 1944 году ей присвоено звание народной артистки СССР.

Стремительный бег времени и новые обстоятельства несколько изменили характер моей концертной деятельности. Однако прежние привязанности сохранились. Каждый раз, когда Зоя Гайдай приезжала в Москву, она навещала меня, и мы, постоянно ведя беседу о настоящем,

обращались потом к прошлому, вспоминая светлые его страницы.

Помню, как в 1951 году, приехав утром в Кисловодск, я встретил через пять минут по приезде на кисловодском «пятачке» Зою Михайловну и был чрезвычайно обрадован этой встрече. Она прекрасно выглядела, была молода, порывиста, разговорчива и как-то особенно оживлена. Гайдай приехала на Северный Кавказ отдохнуть, подышать чудесным воздухом, побродить по живописным местам Кисловодска, попить нарзан. И сейчас она торопилась к источнику и, быстро сообщив о сроке своего пребывания на курорте, предложила мне с завтрашнего дня совершать совместные прогулки.

На другой день Зоя Михайловна зашла за мной в гостиницу «Эльбрус», и мы отправились к «Храму воздуха».

Восходя по одному из лечебных маршрутов, так называемых терренкуров, в направлении «Храма воздуха», Зоя Михайловна со свойственной ей поспешностью, не умолкая ни на одну минуту, засыпала меня вопросами о моей жизни и делах, после чего много и подробно рассказала о себе. Мы не встречались довольно продолжительное время, и за эти годы накопилось немало впечатлений и событий, о которых невозможно было умолчать.

Зоя Михайловна вспоминала, как во время войны ею были организованы фронтовые бригады, в состав которых входили крупные исполнители разнообразных жанров, выступавшие перед воинами Южного и Юго-Западного фронтов. В 1943 году она выезжала с группой артистов в войсковые части Дальнего Востока и на корабли Тихоокеанского флота.

— Работа среди наших героев-бойцов, — говорила Гайдай, — оставила неизгладимый след в моей жизни. Здесь, как нигде, ощущаешь всеми силами своей души радость служения Родине.

После наступления мира Гайдай гастролирует за границей, поет в Ираке, Иране, концертирует в Канаде, Северной Америке, Китае, а также в Пакистане, где советские артисты выступали впервые.

В 1947 году Зою Михайловну приглашают в Киевскую консерваторию в качестве педагога. Воспитание молодой смены певцов ее чрезвычайно увлекает, и она посвящает педагогической работе много любви и вдохновения.

— Основное внимание я обращаю на умение вникать в суть исполняемого произведения, учу видеть и чувствовать партнера, слушать его, работать над ролью в целом, добиваясь гармонического совмещения вокального и драмати-

ческого мастерства... Хотя в опере, — добавляет она, — никакие актерские таланты не смогут подменить настоящее пение. Вообще, в работе с молодежью, постигаешь много радостей. Подметить индивидуальность, угадать одаренность, окружить заботой, чуткостью найденную «искорку», наблюдать за ее ростом, разве это не радость? Впрочем, кому неведомо это пьянящее, как крепкое вино, чувство созидания, чувство нового, когда между идеей и ее претворением в жизнь еще лежит туманная завеса, когда надо преодолеть на пути немало преград, подобрать на нем частицы будущего, все это приладить, выверить... Боже мой, как все это заманчиво!

Педагогические принципы Зои Гайдай сформировались под воздействием известного педагога Елены Александровны Муравьевой [112].

Наши рандеву в Кисловодске были великолепно оформлены природой. Куда ни посмотришь — все чарует глаз и радует сердце. Зеленые горы, синее небо, желтые холмы, золотистые края облаков, обращенные к солнечному кругу, глубокие долины и овраги, откуда слышится звон падающих горных ручейков, а в парке — площадка красных роз и черные, как монахи, кипарисы. Все контуры четко очерчены прозрачным, невыразимо чистым воздухом. А вечером на безоблачном, темно-синем небе полная луна и мерцают яркие звезды. Иногда с гор подует свежий ветер, принося с собой ароматы многообразной кисловодской флоры.

Помню нашу последнюю, перед моим отъездом, встречу в одной из аллей городского парка. Вечерело. Солнце давно покинуло землю, однако луна еще не зажигала свой фонарь. Зоя Михайловна продолжала открывать мне новые подробности о своей жизни в Киеве, вспоминала свою семью, близких.

Так, по велению памяти, одно воспоминание следовало за другим, соединяя минувшее с настоящим и освежая в нашем сознании дорогие картины давно пережитого.

Когда мы уходили из парка, медленно занималась заря, по дороге к Синим горам быстрым шагом шла большая группа туристов встречать пробуждение Эльбруса: на рассвете ясного утра его снеговая вершина в сиянии первых лучей восходящего солнца видна полностью.

— Помните, —сказала Зоя Михайловна, — как это у Лермонтова:

Люблю я цепи синих гор,
Когда, как южный метеор,

Ярка без света и краснá,
Всплывает из-за их луна...

А когда, минуя площадку красных роз, мы возвращались домой, в далекой вышине над нами светлел небосвод, откуда, говоря высоким тургеневским стилем, как одинокий глаз, смотрела крупная, последняя звезда.

Николай Осипов

Так же как Пагаиии силой своего геиия утвердил скрипичиое мастерство в его настоящем совершенстве, так и Осипов вызвал к жизни балалайку и сделал ее в своих руках таким же совершенным инструментом, как скрипка.

М. Ипполитов-Иванов

Мне часто приходилось видеть в филармонии стройного человека лет тридцати, быстро и рассеянно перебегавшего из одной комнаты в другую. На нем хорошо сидел черный костюм с несколько преувеличенными модой плечами, пестрый галстук небрежно ломался на его груди, не в меру узкие рукава обхватывали длинные, гибкие руки. Профиль и фас молодого человека не имели между собой никакого сходства, точно принадлежали разным людям. Орлиный нос, черные, почти круглые глаза, над которыми легли стремительно уходящие к вискам брови, — все эти черты как бы набрасывали портрет доброго Мефистофеля. Он ненадолго задерживался то у одного, то у другого стола, у каждого успевал сказать что-нибудь забавное, а его беспокойные руки при этом выделывали в воздухе какие-то сложные пируэты.

Однажды в 1928 году, столкнувшись с ним в дверях, я отступил немного назад, желая дать ему дорогу, как вдруг он остановился, улыбнулся и сказал:

— Будем знакомы, я вас знаю давно, моя фамилия Осипов, Николай Осипов — балалаечник.

— Вы здесь работаете? — спросил я моего нового знакомого.

— Где там, — глухо сказал Осипов, сделав рукой движение куда-то в сторону. — Сами понимаете — балалаечник.

Все в этом человеке вызывало симпатию: и теплая улыбка, и умные добрые глаза, смотревшие по-детски, чуть исподлобья, и простая, искренняя манера речи. Осипов, видимо, принадлежал к тем людям, с которыми одна

минута знакомства засчитывается за год и с которыми после двух слов завязывается дружеский разговор на любую тему.

— Но как же вы все-таки живете? — обратился я вновь к нему с вопросом.

— В двух словах не расскажешь, — произнес не без горечи Осипов. — Выступаю в случайных концертах, иногда играю в клубах, но чаще всего не играю... Если вы не торопитесь, я могу рассказать вам о себе более подробно.

Мы прошли в одну из свободных полутемных комнат, отыскали два стула, и Осипов коротко, но последовательно посвятил меня в свою жизнь и дела.

В совсем раннюю пору своего детства, в ту пору, когда только начинают пробуждаться у одаренных детей первые ростки призвания к музыке, Осипов из всех инструментов, которые он успел узнать, больше всего полюбил балалайку. Он воспитывался в семье достаточно состоятельной, чтобы иметь возможность выбрать любой из существующих музыкальных инструментов. Мало того, его пристрастие к балалайке совсем не вызывало восторга у близких ему людей. И все же он избрал балалайку. Осипов не мог объяснить, как это случилось, не мог вспомнить повода, возбудившего в нем интерес к балалайке, не мог рассказать, за что полюбил он этот, по его словам, простенький, заштатный инструментишко. Когда ему минуло семь лет, он был принят в знаменитый в те годы Андреевский ансамбль и некоторое время спустя занял в нем положение солиста. Оркестр Андреева [113] много разъезжал по России, гастролировал в Европе, Америке. Осипов с юмором рассказывал, как ему, самому юному в ансамбле артисту, было страшно выступать в каком-нибудь большом, залитом огнями зале перед черными смокингами, строгими моноклями, глазированными лысинами и нарядными дамами. В первые годы после революции он поступает в Ленинградскую консерваторию и через несколько лет заканчивает ее по классу скрипки. Высшее музыкальное образование отнюдь не отдаляет его от детской привязанности. Напротив, он с еще большим усердием принимается за совершенствование своего искусства игры на балалайке. Он исследует, экспериментирует, дерзает, ищет новые тембры, краски, расширяет диапазоны звучности, находит новые приемы, усиливает восприимчивость инструмента, удлиняет вибрацию, обогащает технику.

В темном углу, где мы сидели и куда слабо проникал дневной свет, лицо Осипова расплывалось в полумраке, но я легко представлял себе его выражение по блеску его

больших глаз, стремительности жестов и возбужденному голосу.

— Вот и все, — произнес он со вздохом и поднялся со стула. — Мне хотелось бы кое-что сыграть вам... Кто знает, быть может, это могло бы в какой-то мере... заинтересовать вас, — добавил он неуверенным голосом и мгновенно исчез.

Вечером того же дня я впервые услышал Осипова. Балалайка — скромный любительский инструмент — выступала в роли солиста и по объему и многообразию впечатлений выдерживала соревнование со скрипкой, виолончелью, роялем. Осипов открывал новую эру искусства игры на балалайке. Это не было возрождением балалайки, ибо она никогда не достигала такой вершины мастерства. Это была своего рода художественная революция. Осипов исполнял самые сложные произведения, то извлекая порой из инструмента одну ноту, звучащую, как уходящий вздох арфы, то доводя звучание балалайки до такой силы и напряжения, что казалось, не один инструмент исполняет произведение, а несколько.

Я уходил от Осипова очарованный его искусством, его пленительным дарованием, понимая, однако, что организация его исполнительской деятельности непременно столкнется с устоявшимся взглядом на музыку, эстетствующие представители которой относились к балалайке с нескрываемой брезгливостью. Не уважал ее и рядовой слушатель. Он привык видеть в балалайке примитивный домашний инструмент, на котором всякий, кому не лень, может научиться бренчать.

Современная балалайка имеет большую историю, уходящую в далекие, седые времена. Ее родоначальница, старинная двухструнная балалайка, была широко распространена среди народных музыкантов. Прежде чем принять свой современный вид, балалайка за последние примерно два столетия претерпела ряд существенных изменений, особенно во второй полове XIX века, когда известный музыкальный деятель В. В. Андреев усовершенствовал этот простенький инструмент и создал целую семью балалаек, положив тем самым основу для организации оркестра народных инструментов. В старом Петербурге, в большом свете, оркестр Андреева пользовался успехом. Андреев имел много поклонников и много последователей. Не так давно закончил свои выступления вирутоз Трояновский [114], много отдал своих сил культуре народных инструментов и Алексеев. И все же, несмотря на ряд значительных предшественников, Николай Петрович Осипов

как крупнейшее музыкальное явление мог родиться только после Октября, когда музыка стала действительно народным достоянием.

«Я должен сказать, — писал президент Академии наук СССР А. Карпинский, — что всякие ожидания были превзойдены художественным исполнением самых разнообразных музыкальных произведений». «Осипов сделал в своих руках балалайку таким же совершенным инструментом, как скрипка», — вторил Карпинскому Ипполитов-Иванов. «Осипов — крупнейшее явление нашего времени», — присоединял свой голос С. Василенко. «Игра Осипова, доставляя слушателям огромное наслаждение, равноценна игре лучших мировых артистов», — заключал свой отзыв Р. Глиэр.

К таланту Осипова было как-то сразу обращено внимание крупных композиторов. М. М. Ипполитов-Иванов сочинил, вскоре после знакомства с Николаем Петровичем, фантазию для балалайки с симфоническим оркестром — «На посиделках». С. Н. Василенко, по предложению Осипова, написал для него большой концерт в трех частях для балалайки с симфоническим оркестром. Впервые концерт был исполнен в Ленинграде под управлением А. В. Гаука. Балалайка в роли солиста выступила с симфоническим оркестром и в соревновании с ним победила.

«Балалайка — этот в недавнем прошлом заштатный любительский инструмент — выступает в роли солиста на фоне большого симфонического оркестра.

Мастерски скомпонованная музыка в руках крупного виртуоза и настоящего художника Николая Осипова не только побеждает неискушенную массу, но прорывает также лед недоверия наших профессионалов.

Осипов сходит с эстрады Большого зала Ленинградской филармонии под единодушные аплодисменты всего зала» (*В. Музалевский*).

Концерт был через месяц повторен в Москве в рабочем клубе «КОР». Дирижировал Н. С. Голованов. Триумф Осипова, по словам Василенко, был невероятным... «Всех интересовало, как симфонический оркестр «задавит» балалайку и как позорно провалится вся затея». Но балалайка вышла из поединка с венком лауреата. «Боязнь заглушить балалайку, — продолжает Василенко, — заставила меня вначале инструментовать мелодию второй темы в финале — для флейт. Эта боязнь оказалась напрасной — звук флейт показался на репетиции слишком слабым, был совершенно заглушен балалайкой, флейты были заменены двумя гобоями». Вскоре после концерта С. Н. Ва-

силенко написал Сюиту для балалайки с фортепиано в пяти частях. Следующей пьесой для балалайки была Баллада, также написанная Сергеем Никифоровичем. На успех Осипова ответили своими произведениями для балалайки и другие советские композиторы. Среди них — Хачатурян, Будашкин [115], Титов, Черемухин. Все это происходило во второй половине двадцатых годов, когда Николай Петрович, выступая иногда с симфоническим оркестром, не мог еще найти место для своих серьезных сольных выступлений. Изредка и нехотя он принимал участие в сборных концертах. Здесь он, конечно, был «задавлен» бурным потоком «мастеров эстрады».

Мысль об организации самостоятельных «балалайкоабендов» возникла у меня совершенно непроизвольно после моего первого знакомства с выдающимся музыкантом. Осипов начал часто бывать у меня, много играть, и мы подолгу и с увлечением обсуждали предстоящую концертную работу солиста балалаечника. Скоро я близко сошелся с Николаем Петровичем и от души полюбил этого замечательного артиста и обаятельного человека. Это был добрый, отзывчивый, жизнелюбивый и на редкость остроумный человек. В любом обществе он сразу как магнит притягивал к себе всех, заражая своим простым, искрящимся весельем, мягким и тонким юмором. Осипов был всегда непременным и званым гостем на всех музицированиях, устраиваемых у меня на квартире, вблизи Разгуляя. Здесь можно было встретить и старых знаменитостей и молодых кандидатов в будущие знаменитости. Среди собравшихся и участвующих — Е. А. Степанова [116], А. Л. Доливо, Зоя Лодий, Давид Ойстрах, Эмиль Гилельс, А. А. Гейрот [117]... После серьезной камерной программы обычно следовал «дивертисмент», так называемый «час юмора и смеха», в котором центральную роль исполнял Николай Петрович! Он выступал то в качестве дирижера «хора братьев Зайцевых», привлекая всех присутствующих к участию в хоре, то выступал в роли чтеца, то пел цыганские романсы, аккомпанируя себе на рояле, причем все, что он делал, исполнялось легко, с выдумкой, заразительно. Эти музыкальные встречи происходили у меня довольно часто, хотя и не были приурочены ни к «средам», ни к «пятницам».

В 1929 году я приступил к подготовке и организации «балалайкоабендов». Осипов был полон надежд, творческого волнения, беспокойное воображение увлекало его в мир фантастики. Он мечтал играть и в Крыму, и в Якутии, и в Гонолулу — на Гавайских островах. Он весь жил в будущем. Одновременно с организационной подготовкой

быстро расширялся репертуар Осипова, шла напряженная репетиционная работа. В программы включались произведения Баха и Генделя, Моцарта и Листа, Метнера и Сарасате, Шопена и Прокофьева.

Первые сольные вечера балалайки были объявлены в столице Грузии. В Тифлисе музыка давно вошла в быт, сделалась необходимостью. Здесь любят петь, любят танцевать и очень любят слушать хорошую музыку в хорошем исполнении. Я это помню еще со времени пребывания Горовица и Мильштейна в Тифлисе, когда два начинающих артиста сделались предметом массового поклонения музыкальной публики. Попасть на концерт было невозможно. Студенты умудрялись спускаться по водосточным трубам к окнам концертного зала, с тыльной стороны здания консерватории. Грузины не знают полумер; они от всего сердца награждают талантливого музыканта и так же от всего сердца развенчивают посредственность. Мне хорошо знаком этот древний город Закавказья, раскинувшийся в горах, за скалистыми громадами Кавказского хребта, под лазурным небом, по обе стороны пенящейся Куры, среди холмов, кипарисов, удивительных цветов, пряных трав.

Тбилиси издавна славится своей высокой художественной культурой и богатой музыкальной историей. «Кавказу как будто суждено быть колыбелью наших поэтических талантов, вдохновителем и пестуном их музы, поэтическою их родиной» (*В. Г. Белинский*). Пушкин, Грибоедов, Лермонтов, Лев Толстой создали на Кавказе бессмертные произведения. В Тбилиси был написан и опубликован первый рассказ Горького «Макар Чудра».

Не могу забыть картин бродячего художника Пиросманишвили, или, как называют его в Грузии, Пиросмани, слухи о котором только в последние годы начали подыматься над Кавказским хребтом.

Путешествие из Москвы в Тифлис по железной дороге продолжалось тогда около трех суток. Первый день, проведенный в поезде, был посвящен Пушкину. Отдельное купе давало нам возможность чувствовать себя в вагоне как дома. Мы читали Пушкина вслух и наизусть, соревнуясь в декламационной выразительности, особенно в сцене у фонтана из «Бориса Годунова», в которой Осипов выступал в роли Мнишек, я — Дмитрия. Все шло хорошо, мы много бисировали, еще больше шутили, смеялись, пока наконец Марина и Дмитрий перед станцией Орел не улеглись на койки и не заснули безмятежным сном. Однако на утро следующего дня настроение Осипова резко изменилось. Лицо осунулось, у глаз легли синие тени, улыбка

исчезла. От прелестной Марины не осталось и следа. Предконцертная лихорадка как будто вступала в свои права. Все валилось из рук, утихшая было тревога вновь, еще сильнее овладела Осиповым. К вечеру он сделался мрачным, как туча.

— А что, Кура глубокая река? — вполголоса спросил меня ранним утром Николай Петрович.

— Очевидно, глубокая, — ответил я, не придавая вопросу Осипова никакого значения.

— А Зал Руставели далеко от Куры? — продолжал Осипов в том же бесстрастном тоне.

— Странный вопрос! — возразил я, недоумевая.

— «Странный», говорите, — театрально произнес Николай Петрович и, в один миг спрыгнув с верхней койки, подсел ко мне и шепнул на ухо:

— Если я провалюсь в Тбилиси — быть мне в Куре... утоплюсь, ей-ей утоплюсь...

Но время бежит. Лавируя между серовато-желтыми холмами, паровоз, задыхаясь от пара, тянет небольшой состав вагонов по крутому подъему железнодорожного полотна. Где-то за холмами просыпается солнце, блекнут звезды, и темный купол неба, светлея, поднимается ввысь. Приближаются пригородные места Тифлиса. Медленно плывут, покачиваясь в окнах, узкие кривые улочки, сплюснутые домики, налепленные на них балкончики, пестрые одежды, яркие пятна вывешенного во дворах белья. Вот лениво переставляет свои ножки покорный ослик с большими, как табачный лист, ушами, который несет на своих сизых, потертых от тяжелого груза боках пузатые корзины овощей, зелени, мацони, мандаринов. Показались горные склоны Нафтлуга, поднялась над ними гора Давида, отчетливо засеребрились на ней две стальные борозды, по которым карабкался почти по отвесной линии, мимо могилы Грибоедова, вагончик фуникулера, блеснула на солнце змеевидная Кура. Грузия встретила нас прозрачным, лучистым утром.

По пути следования от вокзальной площади к гостинице «Ореант» со всех сторон надвигались на нас печатные доказательства предстоящих гастролей: то афиша, то плакат, то портрет, то светящаяся витрина, то лента, протянутая поперек улицы. Осипов старался не замечать этих навязчивых знаков, провожавших его до самой гостиницы, и в то же время не мог не схватить хоть краем глаза все, что имело отношение к его выступлению.

Еще одни сутки, и час концерта настал. У кассы Зала имени Руставели не было давки, которая доставляет так

много удовольствия сердцу артиста. Маленькими группами, а чаще по одному шли люди на первый вечер Осипова.

С необычайными для Тбилиси спокойствием, почти бесшумно пробирались слушатели к своим местам в зале. Появление на эстраде Николая Петровича и его брата, пианиста Дмитрия Осипова [118], не спугнуло в зале ни одного хлопка. Странная для концертной премьеры тишина угнетала концертантов. Николай Петрович тотчас же почувствовал на себе холодный, испытующий взгляд многоликой толпы, заполнившей зрительный зал. Опустив голову, он посмотрел исподлобья в сторону рояля, возле которого стоял приготовленный для него стул, и вдруг застыл в нерешительности. Надо было сделать громадное усилие воли, чтобы заставить себя пройти несколько шагов к стулу и занять свое место. Руки отяжелели, пальцы отказывались повиноваться, в горле жгло. Сердце выскакивало из груди. Еще секунда, и все поплыло кругом. И яркий бант юноши, и программки в руках капельдинера, и мушка на лице грузинской красавицы.

Между тем публика стала проявлять беспокойство. В разных рядах начали покашливать, нетерпеливо заскрипели кресла, показались носовые платки, молодежь открыто, ироническими репликами выражала недовольство. В партере, по ковру центрального прохода, стремительно покатился к эстраде оранжевый апельсин. Хлопнула дверь, выпустив из зала несколько человек, кто-то на хорах громко и протяжно зевнул, после чего послышался трудно сдерживаемый приступ смеха. С проспекта Руставели совсем глухо, напоминая легкий шелест осенних листьев, доносился шорох скользящих по асфальту машин.

Неизвестно, чем бы все это окончилось, если бы Дмитрий Осипов, видя, что время паузы давно миновало, и догадываясь о душевном состоянии брата, не взял первого аккорда. Вот она, точка опоры, вот сигнал, прозвучавший как набат, вот он, якорь спасения. Миг один — и уж нога в стремени, силы собраны, к страху возврата нет. Концерт начался.

Первая сыгранная вещь — «Из забытых мотивов» Метнера — сразу определила настроение аудитории. Сперва прозвучал где-то в самом конце зала один-единственный хлопок и, точно разбив застывшую тишину, замер. Но еще секунда, и разом замелькали в воздухе, как трепещущие крылья, рукоплещущие руки, и на эстраду хлынула первая волна неудержимого восторга. Под гром аплодисментов Осипов как во сне поднялся со стула, и зал, только что

казавшийся ему таким холодным, чужим, почти враждебным, вдруг наполнился добрыми, милыми и симпатичными друзьями. Николай Петрович чуть наклонился вперед. Инструмент в его опущенной руке коснулся пола, в глазах искрились слезы, а в углах рта пряталась улыбка, какая встречается на лицах людей после пережитой тяжелой борьбы и благополучного ее исхода.

Каждое следующее по программе произведение все увеличивало и увеличивало успех, а народные песни и пляски вызвали настоящую овацию. Осипов повторял вещи на «бис», без конца кланялся, уходил с эстрады, снова возвращался — сначала один, затем с Дмитрием, потом вновь один. Во время короткого пребывания за занавесом он каждый раз оставлял балалайку и от восторга пускался в пляс.

Когда в зале погасли огни, мой дебютант, бледный и разгоряченный, точно вскипевший на огне успеха, стиснул меня в своих объятиях и торжественно произнес одну из своих любимых поэтических цитат: «Виновных нет, все люди правы в такой благословенный день». День Осипова настал. Горячее и ясное солнце осветило путь выдающегося советского музыканта.

Так открылась одна из первых страниц увлекательной, но, увы, короткой концертной истории прекрасного артиста.

После турне по Закавказью деятельность Николая Петровича принимает регулярный, систематический характер. Много прекрасных воспоминаний сохранилось в памяти о его блестящих выступлениях в разных городах Советского Союза. Его поразительное искусство заставило забыть все слышанное раньше на балалайке и полюбить ее. Осипов победил не только неискушенную массу, но и недоверие профессионалов.

Однажды — это было, если не ошибаюсь, в конце 1931 года — я получил от него из Архангельска письмо, в котором, как всегда, он сообщал мне во всех подробностях о ходе его концертов. В это время в Архангельске стояли ясные, как день, белые ночи. «Не без радости, — писал Осипов, — мы узнали по приезде, что здесь уже два аншлага (я же ж Осипов же ж)». А в приписке к письму он добавляет: «Квартиры здесь очень милые. Вместо электричества в каждую комнату проведено северное сияние. И светло и дешево». И так во всех его письмах, впрочем так же как и в его жизни, серьезное чередовалось с шуткой, грустное — с улыбкой.

Это был незаурядный человек и необыкновенный художник, артист в том понимании этого слова, какое мож-

но применить лишь в отношении избранных, умеющих с предельной остротой передать оттенки своих чувств, вносящих в свое творчество трепет сердца и готовых пожертвовать всем во имя любви к своему искусству. Осипов давно уже не нуждается в рекомендации, и, говоря о Николае Петровиче, мне не хотелось писать о нем и его творческих достоинствах в стиле привычных рецензий, где стертые, как старая монета, фразы приводят читателей в уныние. Пройдя очень трудный и временами тернистый путь борьбы, он добился и признания и славы. Его помнят, ценят и любят советские слушатели, которые значительно раньше, чем специалисты, угадали в нем артиста, отмеченного печатью редкого дарования.

Николая Петровича давно уже нет среди нас. Он умер в полном расцвете своего замечательного дарования. Как солиста его еще никто не заменил, его заменить невозможно. Но там, где некогда звучал одинокий голос его балалайки, — там раздается теперь многоголосая симфония русской песни, исполняемая большим оркестром народных инструментов, носящим имя Николая Петровича Осипова.

Эмиль Гилельс

Если картину надо набрасывать метлой, то кончать ее должно иглой.

Э. Делакруа

В 1932 году я впервые увидел Гилельса. Он выступал в роли аккомпаниатора и, по правде говоря, слушая солистов, я не обратил тогда внимания на исполнение им фортепианной партии. Значительно больше меня заинтересовала его наружность. Небольшого роста, с очень подвижными чертами немного скуластого лица, с широко поставленными глазами под длинными бровями, с крупными и как будто надутыми губами, он производил впечатление пугливого паренька, внезапно попавшего в большой город. У него были рыжие волосы, точно освещенные светом заката, лоб, усыпанный веснушками, которые очень шли к его шевелюре, и удивительная легкость в движениях и походке. Казалось, сама природа, наградив Гилельса большим талантом, решила также и его внешности придать оригинальный, незаурядный вид. Он говорил мало, больше слушал, что говорят, часто без нужды озирался по сто-

ронам и ежеминутно рывком головы поправлял непослушную прядь волос, свисавшую на лоб.

На следующий день я познакомился с Эмилем Гилельсом ближе. Это произошло в классе профессора Рейнгбальд, в плохо меблированной, небольшой комнате Одесского музыкального училища. Белые оштукатуренные стены, два рояля с пожелтевшими от времени клавишами понуро стояли на своих граненых расшатанных ногах. Единственная репродукция портрета Бетховена, криво висевшая на одной из стен, и несколько венских стульев, стоявших у окна, дополняли обстановку этого неуютного квадратного помещения. Гилельс молча, без возражений принимал к точному исполнению указания профессора Рейнгбальд сыграть то или другое произведение, не проявляя при этом никаких видимых признаков волнения. После каждой сыгранной им вещи Берта Михайловна, взволнованная и, судя по всему, очарованная игрой Гилельса, смотрела на меня долгим вопрошающим взглядом, как бы вызывая во мне сочувствие ее восторгу. Но я не успел еще разобраться в своем впечатлении и поэтому не мог разделить чувства ее восхищения игрою юного пианиста. Очень ясно вспоминаю, что во время моей первой встречи с Гилельсом он не захватил, не покорил меня своим искусством.

Спустя немного времени я выехал в Харьков, тогда столицу Украинской Республики, на Второй украинский конкурс пианистов, в котором Гилельс должен был принять участие вне конкурса. Прошло всего лишь несколько месяцев с момента нашей встречи в Одессе, и вот здесь, в Харькове, я услышал совсем другого Гилельса. За это короткое время он совершил гигантский творческий прыжок, открыв такие стороны своего дарования, о которых раньше я не мог даже подозревать. Все, что в Одессе мне казалось только намеченным, робким и в какой-то мере заученным, приняло теперь округлые, объемные формы, наполнилось силой, смелостью, жизнью. Токката Баха прозвучала с клавесинной чистотой, не по-юношески мудро и взволнованно, отвечая мысли, что «музыка преимущественно и прежде всего должна трогать сердце» (*Ф.-Э. Бах*).

Память переносит меня на много-много лет назад, к давно отзвучавшему прошлому, когда на эстраде харьковского концертного зала во время паузы, не снимая рук с клавиатуры, в нетерпеливом ожидании тишины сидит Эмиль Гилельс, а публика все еще никак не может успокоиться. Я четко вижу его маленькую фигурку, чуть подавшуюся вперед, смотрю на его обращенный к открытой

крышке рояля профиль, в котором угадываю напряжение каждого мускула, каждого нерва, и мне становится жалко моего маленького музыканта.

Вскоре после выступления Эмиля Гилельса в Харькове он был принят в состав музыкантов-исполнителей ГААНИСа, куда он давно мечтал попасть и под чьей защитой началась его концертная карьера. Гилельсу повезло. На самом первом этапе своего артистического поприща он сразу оказался в гуще творческих интересов и в общении со своими коллегами почерпнул немало полезного и поучительного, увидел, чего ему не хватает, и еще больше поверил в себя.

То вялый и замкнутый, то вдруг жизнерадостный и порывистый, он, подобно всем нервным натурам, почти всегда находился в плену своего собственного, крайне неустойчивого настроения. Эмиль Гилельс подкупал своей непосредственностью, искренностью и той юношеской свежестью чувства, какая особенно свойственна первой молодости. Он становился при этом словоохотливым, общительным, легко выслушивал замечания, ловко принимал возражения и охотно шел навстречу разумным советам. Мы много и часто говорили на разные темы, но главным образом — об искусстве, и в первую очередь, конечно, о музыке.

В Гилельсе было еще много детского, наивного, и вместе с тем он уже ощущал в себе ту силу — в данном случае силу таланта, — которая на этом этапе его жизни шла впереди по сравнению с общим развитием его интеллекта. Ощущая в себе эту волю таланта, он не стремился, однако, к упорной работе над собой, не понимал еще великого значения труда, не сосредоточил на нем свои мысли и чувства, не постиг еще той истины, что только труд способен обуздать сомнения и компромиссы, чтобы провести через всю жизнь нестареющую свежесть и обаяние большого дарования, то редкое и трудно поддающееся определению качество артистического духа, которое придает таланту какую-то неотразимую силу воздействия. Вот почему мне порой казалось, что один Гилельс идет по обычной дороге жизни, а другой, интуиция которого поражает своей творческой зоркостью, проходит по совершенно иной стезе. Зато одна черта, подмеченная мною у Гилельса, стоила многих; она вызывала во мне чувство исключительной симпатии к нему. Это была черта необычайной прямоты и искренности, определявшая его поведение и сохранившаяся, по-моему, у него навсегда.

Эмиль Гилельс родился в 1916 году в Одессе, в этом

прославленном городе музыкальных дарований. Здесь он получил профессиональное образование сперва у педагога Музыкально-драматического института Я. И. Ткача, а затем, с 1931 года, — у профессора Одесской консерватории Б. М. Рейнгбальд, которой, собственно, и обязан своим пианистическим развитием.

Берта Михайловна была очень чутким, вдумчивым педагогом и, в отличие от многих учителей музыки, никогда не спешила зачислять в разряд бездарностей своих юных питомцев. Как истинный педагог, она хотела как можно лучше узнать своего любимого ученика, «узнать его во всех отношениях». Изучив наиболее характерные особенности Эмиля Гилельса, доставлявшего ей немало хлопот, она, несмотря ни на что, с большим тактом и неугасающим рвением следила за его развитием, постоянно опекая его и с искренней гордостью восхищаясь его дарованием. Это был мягкий человек с теплой душой и большими умными и грустными глазами; настоящий энтузиаст своего дела, Берта Михайловна посвящала ему все силы своего педагогического призвания *.

В роду Гилельсов, насколько мне известно, не было никакой музыкальной преемственности. Отец его, тогда уже преклонного возраста, по профессии бухгалтер, человек тихого и приятного нрава, не принимал деятельного участия в воспитании своего младшего сына. Он, правда, вел со мною оживленную и вполне обстоятельную переписку, информируя меня обо всем, что могло иметь отношение к жизни и работе Эмиля и его младшей сестры Лизы. Вопросами воспитания занималась мать Гилельса. Это была женщина волевая и энергичная, сумевшая приобщить сына и дочь к искусству прилежания и усидчивости. Талант и трудолюбие не всегда спутники. Случается, что они живут раздельно.

Юношеские годы Эмиля Гилельса протекали в патриархальной Одессе, где, казалось, в самом воздухе была разлита музыка, питавшая юные таланты. Жизнь этого южного города, по сравнению с северными столицами, отличалась спокойным ритмом и размеренным движением по прямым, как стрела, улицам. Никаких ярких событий или знаменательных происшествий в это время здесь не происходило. Одесситы — большие патриоты своего города.

* Это призвание проявилось у Берты Михайловны довольно рано. Пятнадцатилетней она давала уроки, чтобы иметь возможность учиться музыке. Музыкальное образование она завершила уже при Советской власти, затем закончила аспирантуру. В 1933 году она получает звание профессора, в 1938-м — заведование кафедрой.

Они знают его историю, любят свою родину, гордятся великолепными дворцами Гваренги[119], картинами Костанди[120], бульварами; захлебываясь от восторга, говорят о своем оперном театре, называя его «вторым» в мире, — театре, где когда-то заливались голосистые итальянцы. А глубокие старики, видавшие виды, вспоминают Сашку-музыканта, за гробом которого в 1921 году они шли вместе с портовой Одессой.

Незабываемым в летописи Одессы остался приезд в начале 1823 года Пушкина, который по приказу императора Александра I был переведен в Одессу из Кишиневской ссылки. В Одессе поэтом были написаны три главы «Евгения Онегина», здесь же перед отъездом из Одессы Пушкин создал известное стихотворение «К морю», в котором он прощался с неукротимой морской стихией, олицетворявшей свободу:

Прощай же, море! Не забуду
Твоей торжественной красы
И долго, долго слышать буду
Твой гул в вечерние часы.

В центре художественных интересов городской интеллигенции Одессы, бесспорно, стоит музыка. Здесь крупные врачи самых различных специальностей выступают на страницах одесских газет в качестве музыкальных обозревателей, здесь в частных домах устраиваются камерные собрания, проигрываются струнные квартеты, поют песни Шуберта и Шумана, слушают новую музыку.

После летнего отдыха — это было во второй половине 1932 года — Гилельс опять возвратился в Одессу, и наша деловая связь вновь приняла эпистолярный характер. Я отсылал ему длинные списки книг. Исправно отвечая на мои письма, он отчитывался в проделанной работе. «Очень Вам благодарен за новый список книг, но из него я только не прочел Гоголя «Мертвые души». Если Вам не трудно, то, пожалуйста, вышлите мне еще список. Я очень интересуюсь историей музыки и общей историей». Он сообщал мне коротко о репертуаре и о произведениях, его особенно интересующих, и считал своим долгом в каждом письме извещать о занятиях Миши и Лизы. «У меня в программе тридцать одна вещь и два концерта, — писал он, — они, конечно, не готовы, но за лето думаю их сделать. Сейчас они в самой черновой работе. То, что у меня почти готово, стараюсь, где возможно, проиграть. Скоро играю сонату Бетховена на экзамене. Вот о программе. Чувствую большую ответственность в поездке в этом году именно в показе таких вещей, как баллада Шопена, сона-

та Бетховена, Симфонические этюды и др. Очень хочу, чтобы Вы меня прослушали в этих вещах». Я не терял надежды пробудить в нем живой, свободный интерес к книге, к живописи, к истории, расширить, так сказать, сферу его познаний, точнее, вывести его из замкнутого круга цеховых привязанностей.

Мы вспоминали жизнь великих поэтов, художников, музыкантов, которые черпали в общении между собой новые творческие силы, обогащая создания человеческого духа и отмечая своими произведениями целую полосу в развитии мировой художественной культуры. Сколько подлинного творческого пыла, улыбки, таланта, увлечения, любознательности было сосредоточено в знаменитом Абрамцеве — этом небольшом имении Аксакова, приобретенном в 1870 году известным меценатом Мамонтовым! «Влияние живописи занимает в моей артистической биографии первое место. Для подлинного осуществления сценической правды и сценической красоты, к которым я стремился, мне было необходимо постигнуть правду и поэзию подлинной живописи» (*Ф. Шаляпин*). «Неразлучны в России живопись, музыка, проза, поэзия... Вместе они и образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры» (*А. Блок*).

Гилельс быстро мужал, и на заре своей только еще намечающейся артистической карьеры он уже как будто отдавал себе отчет в том, что путь взыскательного артиста, путь настоящего художника не только усыпан розами, что ничто не улетучивается так быстро, как высокое мастерство, если нет постоянного влечения к творчеству, нет к нему подлинной любви. Он понимал уже, насколько важно и необходимо музыканту стать всесторонне образованным человеком, понимал, что вдохновение — гостья капризная, приходит только на зов труда, что только неуклонное стремление вперед, к совершенствованию приобщает искусство к творческой мудрости, к тем тайнам артистизма, которые являются альфой всякого искусства вообще. И убедиться в этом легко. Стоит только пристальнее обратить внимание на великих артистов, для которых труд был таким же законом искусства, как и законом жизни. Паганини, по его собственному выражению, потерял бы регистр своего искусства (так он называл связь, существующую между деревом, смычком, струнами и им самим), если бы провел три дня, не упражняясь.

Между тем время неуклонно двигалось в будущее. Приближался 1933 год. Из Москвы начали доходить сиг-

налы о подготовке к Первому всесоюзному конкурсу музыкантов-исполнителей. Этого было вполне достаточно, чтобы в город ворвалась какая-то новая, вулканическая сила, взбаламутившая тихую заводь Одессы, мерное течение ее жизни. В городе как-то сразу стало тесно и скучно. Страсти нарушают пропорции. Пламя новых чувств и интересов мигом вспыхнуло от первой конкурсной спички. В каждом доме, в каждой семье, где детей учили играть на скрипке или рояле, надо было во что бы то ни стало найти собственного гения, по меньшей мере одного, и обязательно убедить его в том, что он действительно гений. В этом предварительном соревновании участвовали, главным образом, родители, опека которых, впрочем, не пошла на пользу их питомцам. С каждым наступающим днем приходили все новые и новые вести из Москвы, нередко, однако, возникавшие в недрах самой музыкальной Одессы. В классах Столярского и Рейнгбальд рояль и скрипка выдерживали на себе небывалый натиск прилежания. Стихией конкурса были захвачены также и другие города Советского Союза, и в первую очередь Москва, Ленинград, Киев, Харьков.

Наступила наконец долгожданная весна 1933 года, и вместе с ней пришел срок Первого всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей. Гилельс выступил на этом соревновании и заставил сразу заговорить о себе всю Москву. Это был его первый, я бы сказал, триумфальный успех, знаменательный день в его жизни. И с этого момента музыка властно начинает вести его по жизненной дороге.

Я хорошо помню этот первый конкурс молодых исполнителей, помню его во всех подробностях, несмотря на то, что со времени его организации прошло уже почти полвека. Конкурс 1933 года был, пожалуй, одним из самых значительных и плодотворных музыкальных встреч за минувшие годы. На нем были выявлены яркие дарования, показаны лучшие школы, лучшие педагоги.

Итак, шестнадцатилетний юноша, почти мальчик, в один миг сосредоточил на себе всеобщее внимание; даже самые просвещенные знатоки изменили своему девизу ничему не удивляться, даже самые придирчивые критики вынуждены были умолкнуть. Произошло невозможное. Критики обрели самочувствие простых слушателей.

В первом туре Эмиль Гилельс выступал после большой группы довольно сильных пианистов. Публика не была подготовлена к его выступлению, мало кто знал его, никто не слышал о нем ничего такого, что могло бы привлечь к нему повышенный интерес. Поэтому незадолго до

его выхода зал выглядел так, как обычно бывает в антрактах между отделениями концерта. Слушатели лениво и рассеянно расхаживали по рядам, вяло обменивались друг с другом впечатлениями, зевали, толпились в проходах, курили в фойе. В зале было душно, пахло табаком. Время подходило к вечеру. Музыки было прослушано много, на лицах слушателей и членов конкурсной комиссии заметно было выражение усталости, чувствовалось желание продлить как можно дольше антракт.

Но когда Эмиль Гилельс с лицом испуганного ребенка вышел, точнее, выбежал на эстраду и сразу, без всякого приготовления, «вцепился» в клавиши и начал извлекать из рояля звуки, все от неожиданности притихли, застыли на своих местах. С первой же ноты, не давая никому ни на одно мгновение ослабить внимание, Эмиль Гилельс вел за собой весь зал, увлекая каждого с такой силой убеждения, какой владеют избранные артисты — артисты «божьей милостью». В каком-то музыкальном припадке публика тряслась от рукоплесканий и оваций, как только Гилельс оканчивал следующее по программе произведение. Но это было далеко не все. Фантазией Листа на темы из «Свадьбы Фигаро» Моцарта завершал Гилельс свое выступление. Это была неповторимая картина, где музыка, песни и танец слились в одном чувстве торжествующей поэзии и виртуозного упоения.

Не берусь словами передать успех Эмиля Гилельса на первом конкурсе. Все — и слушатели и судьи — объединились в единодушном порыве восхищения и восторга. Успех выражался настолько бурно, что Гилельс сначала, недоумевая, долго и пристально всматривался в публику, потом привстал, неловко кивнул головой и поспешно, торопливыми шагами направился к выходу. В стенах этого зала, на моей памяти, не случалось ничего подобного. Гилельс вырвался вперед, перемахнув «одним духом» все возможные степени конкурсных наград. Художественный рост его совершался на моих глазах в невероятном темпе, но каждый раз он удивлял меня своими неожиданными откровениями, словно высекал огонь из своего таланта. Фактически уже после первого тура он сделался единственным претендентом на первый приз, как утес возвышаясь над всеми остальными конкурентами. Это был тот случай, когда победитель, или, как принято говорить, лауреат, в одно и то же время оказался и первым и лучшим, что, как известно, не всегда совпадает, тем более в конкурсной схватке, где первый часто бывает не равен лучшему, а лучший далеко не всегда становится первым.

Унося с собой большое впечатление, я возвратился после конкурса домой; в моих ушах не смолкала музыка Гилельса, чистота его аккорда и та неповторимая, живая красота звука, которая, как первая радость, в первую же секунду захватывает слушателя, овладевает им, берет его, что называется, «в полон». Так ликующие краски Сарьяна, прежде чем мысль художника успеет дойти до сознания зрителя, очаровывают взор. Так гипнотизирует слушателя или зрителя пленительный тембр голоса Качалова, почти никогда не меняющийся, в какой бы роли великий артист ни выступал. Я с нетерпением поджидал прихода к себе кого-нибудь из друзей, с кем я мог бы поделиться и перелить, так сказать, в дружескую душу хотя бы известную долю своего восхищения.

Итак, Гилельс переступил через новую грань жизни. Широкая столбовая дорога в будущее открывалась теперь перед ним. Дорога шла прямо, вела к цели, не петляя на опасных спусках или крутых поворотах. И слава приходила к нему легко, без скитаний и горестей, какие в старые времена выпадали на долю даровитых артистов. Так завершался, условно говоря, «конкурсный» период артистической жизни Гилельса, его ранняя молодость, наполненная неожиданными порывами то в сторону самых возвышенных страстей, то в область обыкновенных свойственных всем простым смертным интересов. В этом сочетании была своя прелесть контраста, окрашенная юношеской добротой и непосредственностью одаренной натуры. Эмиль Гилельс был всегда обращен в слух, словно боялся упустить самую жизнь, которая так стремительно мчалась мимо него, хотя сознание успеха, пришедшего к нему столь рано и в таком объеме, затемняло некоторые важные задачи, стоявшие перед ним. Но все это со временем улеглось, вошло в берега под влиянием овладевшего им артистического призвания.

Итак, Первый всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей со всеми волнениями и беспокойством остался позади. Неуловимо промелькнул май, близилось лето, и наконец пришло время отъезда в Одессу, куда Гилельс направлялся вместе со своим профессором. Наступали трудовые будни — страдная пора усиленных занятий, время подготовки концертных программ к предстоящим осенним выступлениям в столицах республик Советского Союза.

В конце декабря 1933 года состоялся первый клавирабенд Эмиля Гилельса в Ленинграде. В дни, предшествующие концерту, Гилельс находился в крайне возбужденном

состоянии духа. Перенесенный с тихих берегов теплого Черного моря к берегам суровой Невы, «закованной в гранит», попав в один из крупнейших европейских центров, где музыкальная жизнь теперь била ключом, Гилельс, увлеченный самыми разнообразными впечатлениями, всматривался во все, что окружало его, с пытливым любопытством молодого туриста. От оперного театра, от Исаакиевского собора, от Атлантов Эрмитажа он переходил к зеркальным витринам «Пассажа», в изумлении останавливался у Аничкова моста перед скульптурными группами Клодта [121], перед решеткой Казанского собора. В этой обстановке большого и красивейшего в мире города, где на каждом шагу подстерегает прохожего новое сокровище искусства, от которого нельзя оторвать глаз, — в этой обстановке было, конечно, еще труднее возвращать Гилельса к роялю.

Однажды, в утренние часы, за несколько дней до концерта, я отвел его в зал так называемого «Кружка друзей камерной музыки» (ныне не существующего) на Невском проспекте, чтобы он, не теряя драгоценного времени, мог несколько часов позаниматься. Зная некоторые слабости моего юного друга, я договорился с ним обо всем и, уходя, незаметно запер за собою дверь на ключ. Через полчаса я решил навестить Гилельса, произвести, так сказать, проверку исполнения. Подойдя на цыпочках к запертой двери, я был поражен полнейшей тишиной, царившей за дверью. Сквозь отверстие замка я увидел закрытый рояль, пустой стул и открытое настежь окно. Гилельса в зале не оказалось. Как «разочарованный мечтатель», он выскочил из окна на Невский проспект (хорошо еще, что «Кружок» помещался на первом этаже). Такова завораживающая сила Ленинграда, его памятников, тенистых бульваров, каналов, дворцов, соборов, Адмиралтейства, «Медного всадника», который так хочется тронуть рукой.

Но вот начались репетиции в Большом зале филармонии. Чувство, похожее на благоговейный страх, овладевает каждым музыкантом, когда он впервые вступает на порог этого строгого и величавого, как храм, концертного зала. Колонны, стены, люстры, лестницы — от всего веет славными музыкальными традициями. Когда-то на этой эстраде выступал Лист, приводя в священный восторг Серова и Стасова. «Все было необыкновенно в этом концерте... Это была для всех какая-то неслыханная, необычайная новость, как будто даже дерзость! Какое самолюбие! Какое раздутое самолюбие!» Здесь же, спустя несколько лет, творил Антон Рубинштейн, «разминая свои царские

лапы» и уносясь всех в «поднебесные выси»; еще позже в этом зале играли Рахманинов, Скрябин... Есть от чего волнению прийти!

Слушая генеральную репетицию Гилельса, я погружался в прошлое, вспоминая, как пятнадцать лет тому назад я сидел на этом же самом стуле и, также днем, в слабо освещенном зале филармонии, слушал Горовица. Помню, как у него не выходило одно место в «Пляске смерти» Сен-Санса и он, повторяя его, каждый раз неистово набрасывался на рояль.

Неуловимое искусство крупнейших музыкантов-исполнителей не оставило после себя бессмертных произведений, какие переживают на сотни лет художников, скульпторов или зодчих. До изобретения механической записи звука мы узнавали о великих артистах по их письмам, воспоминаниям их современников, если они были достоверны, по материалам иконографии. Но все это, конечно, не могло заменить музыку, как не могут ее передать в живых интонациях ни картина «Музыка» работы Караваджо, ни карандаш Серова, запечатлевший вдохновенный образ Изаи во время его исполнения.

Но вот репетиция подходит к концу. Отзвучали сонаты Скарлатти, Бах, Бетховен, Лист; еще, но уже в последний раз наконец, с предельной чистотой и четкостью ритма звучит порывистая Токката Равеля.

Вечером, в день концерта, Большой зал Ленинградской филармонии выглядел еще торжественнее, еще импозантнее. Огромные размеры партера, массивные колонны, сверкающие огнями люстры на длинных цепях, переполнившая зал публика — все это не только поражало, но и давило своей пышностью, грандиозностью. Неумолкаемый предконцертный шум, похожий на отдаленный рокот прибоя, назойливо доносился из зала. Тревога Гилельса росла с каждой минутой, а в самые последние мгновения все кругом замерло в такой тишине, что ему показалось, будто в зале остался только он один. Но, приглядевшись, он увидел справа от себя ряды слушателей, и прежде всего овалы их лиц с темными глазными впадинами, которые всматривались в него, исчезая постепенно в глубине зрительного зала. Более ясно выступали только первые два-три ряда, где сидело много знакомых, и среди них А. В. Оссовский со строгим лицом и некрасовской бородой, рядом с ним блестящий педагог, профессор Л. В. Николаев... И чем ближе подходила эта страшная минута начала, тем больше он втягивался в новую жизнь, в то состояние творческого вдохновения, когда вместо ощущения слабости приходит сила.

Стоит ли говорить об успехе? Перед концертом я наблюдал за лицами испытанных меломанов, несокрушимых в признании своего авторитета, лишенных романтики и сентиментальности. Но после того как Гилельс сыграл Прелюдию Баха в обработке Зилоти, лед музыкальных скептиков растаял как воск.

Программа ленинградского концерта оканчивалась Испанской рапсодией Листа. Обстановка зрительного зала все больше и больше накалялась, достигнув апогея во второй части рапсодии. Забирая в свои властные пальцы ускользающие, трепещущие клавиши, когда казалось, виртуозный вихрь вот-вот сорвет с места и рояль и его седока, Гилельс только ниже склонялся над инструментом и, развивая еще более головокружительные темпы, «впивался» в клавиши. После Испанской рапсодии, когда буря аплодисментов немного стихла, я, находясь в зале у одной из колонн, услышал подле себя короткий разговор двух молодых людей:

— Кто знает, — сказал один из них, — быть может, сам Лист, прослушав свою рапсодию, повторил бы Эмилю Гилельсу откровенные слова Верди, обращенные к известному певцу Мазини [122]: «Что это ты поешь? — сказал удивленно Верди. И, подумав, добавил: — Впрочем, это лучше того, что я писал. Так и пой!»

После концерта, в то время когда Гилельс находился за кулисами и еле держался на ногах от усталости и нервного возбуждения, когда бисовая программа была исчерпана, а в зале еще продолжала бушевать ненасытная публика, — в это время на пороге артистической комнаты показалась большая группа известных ленинградских музыкантов. Гилельс, в ответ на крайне лестные и, надо думать, искренние отзывы музыкантов, не смог от изнеможения проронить ни одного звука, заменяя слова поклонами, и с довольным выражением влажных глаз порывисто пожимал всем руки.

В двенадцатом часу ночи мы вышли на Михайловскую улицу. Падали легкие снежные хлопья и тонким, белым, быстро исчезавшим кружевом покрывали каменные плиты. От здания Ленинградской филармонии до «Европейской» гостиницы было совсем близко. По этой же тропе и также после концерта мне не раз приходилось проходить с Владимиром Горовицем, и, точно так же как Горовиц, Гилельс был погружен в думы о только что пережитом и не мог произнести ни одного слова. Белые звезды снега витали над городом, создавая впечатление тающего нежного миража.

Возвратившись вместе с Эмилем в Одессу, Берта Михайловна писала мне: «Как сон, промелькнуло время, которое останется у меня в памяти как одна из лучших, праздничных страниц жизни».

Сознание своей нужности в жизни и росте моего юного друга убеждало меня в том, что я действительно выполняю важную миссию и несу ответственность перед обществом, вручившим мне судьбу этого замечательного таланта.

Спустя некоторое время Эмиль Гилельс вступает в новую, более зрелую фазу своей артистической жизни, где меньше бушуют страсти, однако он не изменяет себе, не отклоняется от того творческого пути, который был обусловлен его художественным призванием и эпохой, родившей его. Вместе с тем начальный период его концертной деятельности, то время, когда была так удачно заложена основа для роста его дарования, когда засияла первая звезда его успеха, — это время навсегда останется памятным в его творческой биографии. Ведь будущее артиста, его слава и успех в большой степени зависят от того, как ему удалось оттолкнуться от берега или какова сила и направление того импульса, который был дан ему в начале разбега.

Мысли, навеянные опытом

I

Эпиграфом к этой главе мне хотелось бы поставить слова Герцена: «...последовательно оглядываясь, мы смотрим на прошедшее всякий раз иначе; всякий раз разглядываем в нем новую сторону, всякий раз прибавляем к уразумению его весь опыт вновь пройденного пути». Эти ясные слова не утратили и в наши дни своей заразительной свежести, хотя вокруг нас в самых различных сферах жизни многое изменилось до неузнаваемости. Великие перемены произошли в мире музыки.

За годы Советской власти страна наша покрылась огромной сетью начальных и средних музыкальных школ, специальных училищ и высших учебных заведений. Созданы все условия для расцвета музыкального искусства и художественного развития учащихся. Ни в одной части света не знают такой многосторонней продуманной системы музыкального образования, такого пристального внимания к

талантливой молодежи. И если в старое время многие народы, населявшие территорию бывшей царской империи, были совершенно лишены очагов музыкального образования, что исключало возможность развития национальных кадров музыкантов, то за годы социалистического преобразования нашей страны все народы Советского Союза создали свою, национальную по форме и социалистическую по содержанию, музыкальную культуру. Во всех республиках имеются музыкальные школы и консерватории, всюду формируются свои национальные кадры композиторов и исполнителей. Всюду растут музыканты самых различных профессий, всюду готовятся музыкальные педагоги и научные работники — музыковеды. Талантливая молодежь систематически вовлекается в сферу профессионального искусства, причем консерватории включают в свою систему образования и молодежь социалистических стран. Лучшим показателем блестящего расцвета музыкального образования в СССР являются победы советского музыкально-исполнительского искусства на многих международных конкурсах, где наши пианисты, скрипачи и виолончелисты неизменно выходят на первые места в труднейших соревнованиях с талантливыми музыкантами всего мира. В победах наших музыкантов заключена огромная жизнеутверждающая сила советской системы музыкального образования. За этими успехами стоят годы упорного труда, кропотливой учебы, творческих исканий и достижений молодых музыкантов и их воспитателей-педагогов.

Вместе с тем задерживаться на этих победах с чувством успокоения было бы неверно. Истинный художник всегда взыскателен. Всегда он будет озабочен новыми, важными, но не решенными вопросами, всегда перед ним будут маячить огоньки, ведущие к более высоким творческим вершинам, и всегда он будет стремиться овладеть ими.

II

Ни одно искусство, пожалуй, не знает такой прямой зависимости от исполнителя, как искусство музыки. Музыка рождается только в момент прикосновения к ней исполнителя, когда оживают немые нотные знаки и музыкальное произведение переходит из графического состояния в область звучащего искусства.

В создании музыкального произведения принимают участие композитор и исполнитель; в процессе исполнительского творчества музыкальное произведение непременно приобретает новые особенности, и совершенно разные у разных исполнителей. Говоря о сестрах Пургольд, игравших круп-

ную роль в судьбах новой русской школы, Стасов отмечал, что исполнение старшей сестры, Александры Николаевны [123], было до того правдиво и вдохновенно, что вещи, исполненные ею, имеют двух авторов: и самого сочинителя, и превосходную исполнительницу. Известные в свое время певицы Петрова-Воробьева и Леонова [124] были для Глинки живым олицетворением написанных им сценических образов. Римский-Корсаков писал свои оперы, ориентируясь на певицу Забелу-Врубель [125]. Стиль игры Давида Ойстраха, несомненно, отразился на скрипичных концертах Шостаковича, Хачатуряна, Хренникова. Не прибавляя доказательств, можно сказать, что исполнение музыкальных произведений людьми безусловно одаренными — тоже творчество, творчество особого рода, далеко не безразличное для музыкального сочинительства.

В истории русского прошлого есть немало памятных страниц, которые могли бы поведать о деятельности общественных организаций и лиц, много потрудившихся для развития русской музыкальной культуры. Мы имеем в виду деятельность Русского музыкального общества в Москве и Петербурге, концерты в Павловске, сыгравшие крупнейшую роль в развитии музыкальной культуры и вкуса в России, концерты «Бесплатной музыкальной школы», беляевские симфонические сезоны, циклы Сергея Кусевицкого, вечера Зилоти, Сафонова, «исторические» концерты Василенко и т. п. Но все это имеет, главным образом, отношение к оперной и симфонической музыке. Устройство же камерных концертов, за редким исключением, сосредоточивалось в руках импресарио и привлекало к себе немало любителей легкого заработка. Камерных исполнителей легко было сосчитать по пальцам. Что касается молодых одаренных музыкантов еще без имени, то об организации их выступлений не могло быть и речи, так как подобные концерты не сулили коммерческого успеха и, следовательно, не привлекали импресарио. Эти вершители судеб камерного исполнительства зачастую были мастерами на все руки: сегодня крупье в игорном доме, завтра устроитель спектаклей, а затем, если выпадет случай, агент торговой фирмы или владелец ресторана. «Для лягушек все весны хороши».

В первые годы Советской власти судьба камерного жанра по-прежнему находилась в руках случайных людей и в организации камерных выступлений господствовали допотопные порядки. Жанр оставался непопулярным, сами устроители концертов порой не были убеждены в том, что в квартете четыре человека, и имена композиторов, отпечатанные на афишах, нередко принимали за фамилии участ-

ников концерта. Концерты одного или двух солистов просто не считались концертами, а сольное выступление пианиста в смешанном концерте рассматривалось как номер предконцертный, во время которого публика заполняет зал и занимает свои места. В одном из сибирских городов к директору концертного зала обратился приехавший из Москвы представитель скрипача Михаила Эрденко. Рассматривая плакат, директор заметил на нем клише, изображавшее уголок Ясной Поляны, молодого скрипача Эрденко и рядом с ним старого Льва Николаевича Толстого. (Михаил Эрденко бывал в имении великого писателя.) «А это кто? — с досадой спросил директор, указывая пальцем на Толстого. — Нет, нет, этот старик у нас работать не будет», — решительно заключил директор и несколько раз перечеркнул карандашом «старика».

Прошло немного времени, и положение искусства в нашей стране совершенно изменилось. Новая жизнь сделала искусство достоянием всего народа, наполнила художественное творчество новым идеологическим и эмоциональным содержанием. Музыка перестала быть предметом роскоши. Возникла необходимость в широком музыкальном просвещении. На первый план в концертной области выдвигается пропаганда музыкального наследия, в котором одно из почетных мест всегда занимала музыка камерная, эта сокровищница самых интимных и прекрасных чувств, родник гармонии, красоты и поэзии. Портативность исполнительского камерного состава, легкость переброски и передвижения камерной группы и, в связи с этим, сравнительная дешевизна организации камерных концертов составляли и продолжают составлять особые преимущества этого вида музыкальной культуры.

Естественно, что молодая музыкальная культура Советской страны ощущала особую потребность в талантливой молодежи. Однако проблема камерного исполнительства, и в частности его молодых кадров, решалась далеко не сразу.

В 1925 году учреждена первая Российская филармония (в 1928 году реорганизована во Всесоюзное концертное объединение). Филармония проводила концерты заграничных гастролеров и ведущих артистов Большого театра. Молодые советские певцы, пианисты, скрипачи, виолончелисты, то есть музыканты «всех родов» камерного «оружия», тщетно стучались в филармонические двери.

Сложилось и на какое-то время утвердилось положение, при котором инструментальные исполнители камерной музыки чувствовали себя в филармонической обстановке чу-

жими и никому не нужными. Существовало мнение, будто новый слушатель не подготовлен к восприятию возвышенного камерного искусства. Концерты строились в расчете на самый отсталый вкус, на дешевый успех. Предоставленные самим себе артисты камерной музыки добивались, не щадя сил, продвижения собственной «продукции», и в большинстве случаев интересная работа пропадала впустую, не пробившись сквозь равнодушие концертных организаций.

В 1931 году все музыкальные дела поступают в ведение новой системы, системы так называемого ГОМЭЦа [126]. Трудно было придумать более неудачное «объединение музыки, эстрады и цирка». Камерная музыка попала в одну компанию с морскими львами, партерными акробатами и «оригинальными» жанрами эстрады и была переведена на степень жанра терпимого, но скучного. Но природу не обманешь. Нельзя соединить Шекспира с плясуньями в лайковых перчатках. Впрочем, директор ГОМЭЦа не против Шекспира, он только хочет (как у Олеши [127]), чтобы сцена с флейтой из «Гамлета» исполнялась с помощью прямой кишки.

Между тем уже намечалась организация первого музыкального конкурса. Консерватории выпускали новых и новых артистов.

Наступил 1933 год. Первый всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей, состоявшийся весной этого года, подвел итоги блестящей педагогической работы за пятнадцать лет и выдвинул яркую группу лауреатов. Из ста трех исполнителей, выступавших на конкурсе, пятьдесят два были премированы. Из них семь человек — первыми премиями, десять — вторыми, девять — третьими, остальные получили почетные отзывы.

В 1935 году, в результате Второго всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей, появилось еще несколько десятков имен лауреатов.

Но прошли годы, прежде чем вопрос выдвижения молодежи перестал быть только предметом широких обсуждений, грозных резолюций, повседневной темой печати и острых конфликтов между талантливыми музыкантами и концертными руководителями. Большому искусству артистов недоставало маленького искусства организатора.

В 1935 году в отношениях между эстрадой и музыкой определились чрезвычайно решительные сдвиги. Неравный брак приходит к концу, эстрада отказывается от музыки и переходит в ведение вновь образованного объединения Госэстрады. Исполнители квалифицируются и распределяются между музыкой и эстрадой. Между эстрадой и музыкой ус-

танавливается, таким образом, перегородка, препятствующая смешению стилей, в процессе которого может происходить опасная исполнительская диффузия. Никому никогда не приходило в голову в наше время слить серьезный драматический театр с мюзик-холлом, но считается совершенно нормальным, чтобы дело камерных концертов находилось в тех же самых руках, что и частушечники — куплетисты-сатирики.

В самом сжатом виде мне хочется напомнить, что эстрада, начиная от греческих и римских мимов, от французских жонглеров и немецких шпильманов, от русских скоморохов — до громоздких современных мюзик-холлов, отражала общественное мнение в наиболее разнообразных и подвижных зрелищных формах. Злободневность, образное преувеличение, высмеивание людских пороков, живая реакция на быстро проходящие события или факты, разнообразие жанров, портативность сценического оборудования, простота и ясность содержания. Таковы черты эстрадной культуры прошлого, сохранившие в известной степени свои особенности и поныне.

Но образцы высокого мастерства, созданные талантливыми одиночками, не разрешают вопроса об искусстве эстрады в целом. Многое из того, что мы приняли из рук истории, не могло удовлетворить современного зрителя. Как искусству в эти годы эстраде прежде всего недоставало искусства, накопленный опыт не был теоретически осмыслен, систематизирован, не был подвергнут анализу, критике. Ощущалась большая нужда в артистах-профессионалах, свободных от власти любительщины, весьма сомнительных традиций и зависимости от смежных жанров.

Есть истины слишком бесспорные, чтобы казаться новыми. Концертный зал, наполненный слушателями, — это место встречи двух жизней — творящей и воспринимающей, которая отражается на всем исполнении музыканта. Больше того, отвечая на талантливое исполнение восхищением и участием, слушатель дополняет исполнителя, «зажигает его своим дыханием», обостряет его чуткость, мысль, нервы — словом, отдает ему все то, что не передашь ни словом, ни резцом, ни кистью художника. Когда у великого итальянского трагика Томазо Сальвини[128], исполнявшего роль Отелло, спросили, откуда он берет крик отчаяния в сцене убийства Дездемоны, когда мавр узнает о ее невинности, — он ответил, указывая на зал: «Оттуда».

Вместе с тем концерт является не только результатом содружества исполнителя и слушателя, но, в отличие от

картины или скульптуры, концерт непосредственно и немедленно отражается в душе слушателя и одновременно с моментом окончания исполнения умирает. Проще говоря, в пустом зале исполнитель попадает в положение Антея, поднятого Гераклом; если концерт публике не нравится, она перестает его посещать и все концертное сооружение рассыпается, как карточный домик. Легко поэтому вывести заключение, что концерт должен прежде всего доставлять публике удовольствие, иными словами, возбуждать в ней те переживания, о которых мы говорили выше и которые на специальном языке принято называть «эстетическим наслаждением». В удовольствии — ключ к сердцу слушателя, в нем поэтический смысл концерта, без чего никакие задачи — ни эстетические, ни этические — неразрешимы. При повторении удовольствие легко переходит в потребность.

«Музыка — это чудо», — говорил Гейне. Ее красноречивый язык не знает ни национальных, ни географических границ. Музыка доступна всем: и детям и взрослым, и черным и белым, и академикам и рабочим. Вспомним, например, как у шахтеров Донецкого бассейна заветные мечты великих композиторов, вложенные в скромные рамки струнного квартета, вызвали живой отклик. Конечно, есть люди тупые и к музыке, люди, так сказать, с Мидасовыми ушами, отдающие предпочтение больше Марсию, чем Аполлону. Но, минуя исключения и оттенки, принадлежащие тому или другому составу публики, можно, пользуясь пройденным опытом, предположить, что коллективный ум публики, в какой бы точке земного шара она ни обитала, склонен одинаково реагировать на все истинно прекрасное, выражено ли оно в Пергамских мраморах [129] или симфониях Чайковского, в «Спящей Венере» Джорджоне [130] или в магнетическом темпераменте Антона Рубинштейна.

III

Музыкальное образование будущих артистов обычно исчерпывается программой консерватории. Иными словами, в консерватории происходит подготовка музыкантов-исполнителей к публичной концертной деятельности. Так принято думать, это прочно вошло в традицию. Но наряду с этим концертная эстрада, где происходит рождение музыканта-исполнителя, где он входит в жизнь, имеет свои собственные законы, свою территорию, своих судей, свое исчисление времени. Сыграть в обычной учебной обстановке, в обстановке приглядевшихся стен, в окружении знакомых лиц

или выступить в роли артиста на концертной трибуне — совсем не одно и то же. В концертном зале с его слушателями, осещением, акустикой, архитектурным оформлением нужна совсем иная сила звучания, совсем другая выразительность, совсем другая творческая воля и, наконец, совсем другое артистическое поведение. Поэтому научиться жить и творить в новой концертной среде, научиться владеть собой, произвольно управлять своим настроением, вниманием, выражением лица, телом — вот те неотложные задачи, которые встают перед молодым исполнителем после окончания им консерватории. Трудность их решения усугубляется еще и тем, что после консерватории музыкант-исполнитель сразу же уходит из-под опеки своего педагога. Чаще всего педагоги не сопровождают своих питомцев даже в начале артистической карьеры.

Самое незначительное событие, происходящее на концертной эстраде, кажется из зрительного зала во сто крат увеличенным. Одна секунда, бесплодно прожитая исполнителем, для зрителя — длинная томительная минута, малейшее неловкое движение артиста представляется утрированной жестикуляцией, небрежно повязанный галстук вызывает улыбку, скрип обуви звучит, как фальшивая нота. Тысячи глаз, обращенных к эстраде в сторону юного виртуоза, вызывают в нем ощущение скованности, делают его движения угловатыми, принужденными, смешными. Его не направляет опытная рука режиссера. По извилистой концертной тропинке он пробирается один.

В этом отношении положение музыканта неизмеримо сложнее положения молодого актера, попадающего из студии в коллектив театра и вступающего здесь в творческое общение со старшими товарищами и руководителями. Между тем ответственность камерного солиста не идет ни в какое сравнение с ответственностью актера, являющегося только одним из многих участников театрального представления. Мало того, грим и костюм преображают артиста, скрывают дефекты поведения, иногда несценическую внешность, помогают ему жить в спектакле жизнью героя.

Завершивший высшее образование молодой музыкант нередко оказывается в положении пловца, который, проплыв большой путь и преодолев многие трудности, начинает терпеть бедствия у самого берега. Промахи, сделанные во время первых концертных выступлений, становятся серьезной помехой в дальнейшем совершенствовании молодого музыканта. Незначительная оплошность вселяет в его сердце чувство растерянности, неверия в свои силы. Нередки случаи, когда начинающие артисты, блестяще показавшие

себя на всесоюзных или международных соревнованиях, в силу этих причин так и не смогли освоить концертную эстраду.

Начало концертной деятельности — ответственнейший период в жизни молодого музыканта. Это своего рода прыжок в новое качество, крутой поворот в еще не написанной творческой биографии артиста. На этом повороте ему совершенно необходима поддержка квалифицированного руководителя. Советские концертные организации, филармонии должны стать в известной степени продолжением консерватории, своеобразной концертной школой молодых исполнителей.

Концертная жизнь музыканта — это большое и сложное целое, которое состоит из многих дополняющих друг друга компонентов. И подготовительный предконцертный период, и генеральная репетиция, и качество инструмента, и акустика, и обстановка концертного зала, и освещение, и построение программы, и выступление сверх программы, и посещаемость концертов, столь активно влияющая на исполнение, и внешнее оформление выступлений, или то, что принято называть рекламой, — все это элементы одного и того же здания. Трудно иной раз определить, где же кончается область организации и где начинается творческая сфера, настолько все эти компоненты, как мотивы, образующие орнамент, переходят один в другой.

Организация концерта начинается задолго до выступления музыканта-исполнителя, и поручена она должна быть подготовленным к столь ответственной работе специалистам, ибо отныне, и это главное, им вверяется судьба талантливого человека. И если такая организаторская работа имеет у нас еще сравнительно небольшой стаж и не сложилась в законченную профессиональную дисциплину, мы все же имеем уже некоторый опыт, и хочется надеяться, что не за горами то время, когда совсем отчетливо обозначатся контуры новой специальности — концертного руководителя.

Советский концертный организатор мне представляется прежде всего образованным человеком и, конечно, человеком искусства. Он может не играть на рояле или скрипке, но он должен любить и понимать искусство, любить людей искусства, быть человеком долга, жить в одном ритме с ритмом времени, и, наконец, он должен владеть неоценимым чувством восторга, увлечения прекрасным и обязательно обладать живым художественным темпераментом. «В искусстве не творится ничего великого без энтузиазма».

IV

Не без робости приступая к столь сложному вопросу, как вопрос о современных музыкальных соревнованиях, я хочу в нескольких словах рассказать о том, как обстояло дело с конкурсами в России в дореволюционные годы.

В 1960 году исполнилось семьдесят лет со дня первого международного конкурса, организованного по инициативе и на средства А. Г. Рубинштейна, для чего им было внесено в государственный банк двадцать пять тысяч рублей, проценты с коих шли на выдачу премий лучшим композиторам и пианистам всего мира. Конкурсы устраивались каждые пять лет, и премии в размере пяти тысяч франков выдавались одному лучшему композитору и одному лучшему пианисту. Участие в конкурсе могли принимать лица мужского пола в возрасте от двадцати до двадцати шести лет «всех наций, религий, сословий, независимо от того, где они получили музыкальное образование».

Первый конкурс состоялся 15/27 августа 1890 года в зале Петербургской консерватории под председательством А. Г. Рубинштейна. В конкурсе приняли участие семь человек: Шор 2-й, Дубасов, Бузони, Байарди, Жаннес (Испания), Фербенкс (Америка), Н. Чези (сын профессора Петербургской консерватории). В составе жюри — Рубинштейн, Сафонов, Пухальский, Слатин, Кюндингер, Фан-Арк, Иогансон, Ауэр, Гаммерин (известный датский композитор), профессор Абель (Стокгольм), Светбаум (Лейпциг), доктор Купер (Мюнхен) и другие видные музыкальные деятели. По композиции состязались Ферруччо Бузони и Наполеон Чези, причем премия досталась Бузони; в соревновании же пианистов победу одержал Дубасов. В программу конкурса вошли произведения Баха, Моцарта, Бетховена, Шумана, Листа.

Второй конкурс был проведен в Берлине в 1895 году. Из участвовавших пианистов на первое место вышел Иосиф Левин, по композиции премию получил польский пианист Генрих Мельцер.

Третий конкурс состоялся в Вене в 1900 году; за композицию был премирован А. Гедике, за игру — бельгийский пианист Эмиль Боске [131].

Четвертый конкурс был устроен в Париже в 1905 году. На нем премирован только немецкий пианист Вильгельм Бакхауз [132]. По композиции премия не была присуждена.

Пятый конкурс состоялся опять в Петербурге в 1910 году. За композицию был премирован Эмиль Фрей, а как исполнитель — пианист А. Ген [133].

Шестой конкурс, который должен был быть проведен в 1915 году, не состоялся: помешала первая мировая война.

Из сказанного само собой разумеется, что в прежнее время конкурсы устраивались редко. За двадцать лет в Петербурге было организовано всего лишь два международных конкурса. Зато в настоящее время мы переживаем эпоху, насыщенную конкурсами, частота которых превращает их в трудовые будни, конкурсы становятся как бы новой дисциплиной и в программах консерваторий, и в практике концертных организаций. Будущее, несомненно, позволит лучше разобраться в этой большой, малоисследованной и в то же время настойчиво требующей ответа проблеме.

В первую очередь, встает вопрос, должны ли конкурсы происходить так часто, с такими небольшими промежутками, в течение которых и трава не успеет зазеленеть? Не вносят ли эти нескончаемые состязания вредную нервозность в деловой режим, не мешают ли они работе молодежи и не снижается ли в связи с этим значение конкурсов как поворотного пункта на пути развития исполнительского мастерства артиста? В самом деле, едва успевает окончиться один конкурс, как наплывает на него другой, третий, четвертый; педагоги начинают забывать об учениках, не намеченных к участию в очередном соревновании, сосредоточивая все свое прилежание на будущих конкурсантах и лихорадочно подготавливая их, и, сами не замечая этого, приобретают навыки простых тренеров.

Поводов к устройству конкурсов всегда найдется сколько угодно: тут и знаменательные даты, и времена года, и имена больших музыкантов. Стоит только ближе познакомиться с практикой устройства конкурсов, как станет заметно, что в ореоле захватывающего интереса, которым обычно окружен конкурс, есть что-то досадное, внешне неустойчивое, что в каждом состязании, происходит ли оно на ипподроме или в концертном зале, присутствует дух спортивного азарта, нездоровой страсти, отчаяния игрока. Этот дух замутняет наше зрение и дает простор случайностям, украшающим чело пустоцветов лаврами победителей.

Первый не значит лучший, в чем легко убедиться, развернув конкурсный свиток хотя бы за последние десять-пятнадцать лет. Не блещет меткими попаданиями и история конкурсов прошлых времен.

Однако есть конкурсы и другие, возникающие как явление закономерное, олицетворяющее подлинно творческие усилия. Это пора накопленного труда, энергии, ищущей разрешения, пора созревших плодов. К таким соревнованиям относятся некоторые международные конкурсы, где

происходят схватки между артистами самых различных и удаленных друг от друга стран. Здесь искусство ищет не только оценок, но и исследования, а место, где устраивается конкурс, становится международной ареной смотра талантов, местом паломничества широких слоев населения. Ряды слушателей стремительно умножаются. Понятный всем язык музыки сближает народы, ведет к культурному и нравственному взаимопониманию, независимо от национальных или расовых особенностей. И если на таких состязаниях вспыхивает звезда первой величины, подавляя своим блеском и близких и дальних соседей, конкурс перерастает в праздник, в большое общенародное торжество.

Помимо излишней, на мой взгляд, поспешности и частоты, с какой устраиваются конкурсы, их надо освободить от пристрастия, от профессионального сыска, доктринерства и хорошего знакомства членов жюри между собой.

Назойливые и подчас беспощадные требования некоторых малоодаренных педагогов, входящих в состав отборочных комиссий, явно контрастируют с открытыми суждениями большой аудитории, в которой обычно задают тон студенты, эта самая тонкая и чуткая публика. Эти слушатели выражают свое мнение аплодисментами, криками восторга, одушевленными паузами. Не меняя строгого характера соревнования, они вносят в него живую взволнованность, искренность, восхищение. А исполнитель, имея перед собой такое огромное и благородное поле действия, находит в себе новые, еще неведомые ему творческие силы. И не антогонизм между слушателями и ареопагом [134], а взаимное понимание и добросердечное отношение друг к другу — вот в чем должны быть искренне заинтересованы жюри, и исполнители, и слушатели. Тогда-то и сократится число сомнительных шаров в отборочной урне.

В эпоху, когда воспитание и развитие талантов рассматривается у нас как одна из важнейших государственных задач, надо научиться безошибочно определять ростки настоящего дарования, улавливать их там, где они еще могут быть скрыты волнением, застенчивостью или неопытностью. Надо бороться за молодого музыканта, отстаивать его от тех равнодушных профессионалов, которые подходят к музыке как к статистической таблице. В работе с особо одаренными исполнителями, по-моему, следует, не впадая в крайности и не мудрствуя лукаво, больше доверять таланту.

Конкурсная ошибка часто оказывается роковой для творческой карьеры талантливого музыканта. Боязнь новизны, той новизны, которая не укладывается в отшлифо-

ванные традициями представления некоторых педагогов, честолюбие профессионала, невольно протестующее против чужого успеха, склонность отдельных музыкантов, невзирая ни на что, оставаться при своем особом и обязательно оригинальном мнении — все это неизбежно и пагубно влияет на содержание конкурсного приговора. Немало талантливых людей растворялось во мраке безвестности под действием этой опустошающей «беспристрастности». «Беспристрастность в искусстве, — по мысли Стендаля, — это то же, что рассудочность в любви, — удел холодных и еле влюбленных сердец».

Но никакая, даже самая идеальная, организация конкурсов не в состоянии решить всех проблем музыкального исполнительства. Деятельность музыканта проходит в стенах филармонии. Там дозревает, окончательно формируется его талант.

Вот окончился конкурс. В концертную организацию пришло свежее пополнение — и лауреатов и нелауреатов. Среди них девочки и мальчики. Одни с голубыми глазами, другие с карими, одни блондины, другие брюнеты. Все они имеют свои индивидуальные особенности, свой круг интересов, чувств, свой характер. Но после конкурса их отправляют в концертные ясли, где, пронумеровав, складывают, как биллиардные шары, в гастрольную картотеку. И нет больше голубоглазых, чернобровых, светлых, темных, изящных, коренастых. Различия стерты, все подстрижены под одну гребенку, все приведено к одному знаменателю. А лауреаты? И они сделались похожими друг на друга. Носят одноцветные костюмы, одинаково завязывают галстуки, играют один и тот же репертуар, живут беспечно, работают мало, думают больше о себе, меньше об искусстве, выступают часто, но редко доставляют слушателям удовольствие. На концертах появляются первые признаки скуки. Она подкрадывается исподтишка и незаметно опустошает концертные залы. Слушателем овладевает чувство бесплодно проведенного времени, которое, по выражению Хаяма [135], все же неумолимо засчитывается в счет нашей жизни.

Получение конкурсной премии — это еще не констатация гениальности, не конечная цель мастерства, не мандат на бессмертие и не капитал, попавший в руки избранника, капитал, на проценты с которого можно легко прожить целую жизнь. В исполнительском искусстве получение премии — лишь свидетельство об успехах, достигнутых исполнителем, причем это свидетельство временное и может оказаться на следующем этапе развития исполнительского мастерства недействительным. То, что сегодня могло быть

отмечено как достижение, завтра может стать отстающим, ограниченным, консервативным.

Талант — явление качественное. Каждый из одаренных музыкантов должен занять свое место в мире музыкального исполнительства — пусть менее блестящее, но свое заслуженное место. Лучше строгая дифференциация, чем среднее арифметическое. «Если бы все музыканты хотели играть в первых скрипках, нельзя было бы составить оркестра» *(Р. Шуман)*.

На этом, возможно, следовало бы остановиться, и все же я не могу удержаться, чтобы не поделиться с читателем еще некоторыми мыслями, относящимися к той же конкурсной теме.

Издавна меня всегда занимал вопрос, должен ли или, лучше сказать, может ли музыкант-исполнитель равноценно играть произведения всех авторов, которые входят в его репертуар? Стоит мне только начать по этому поводу размышлять, как мысли мои тотчас же обращаются к театру, к амплуа актера, творчество которого во многом по своей исполнительской природе идентично творчеству музыканта-исполнителя. Оба являются посредниками между автором и зрителем или слушателем, и тот и другой в равной мере заинтересованы в наивысшем подъеме своего исполнения и в полноте воздействия его на аудиторию.

Но если нельзя представить себе гениального актера Варламова в роли Гамлета или Кёклена в роли Кина, а Тальма в роли Тартюфа или, наконец, нашего народного артиста Ю. М. Юрьева [136] — знаменитого Арбенина — в роли Аркашки Счастливцева, то почему же, вопреки столь простой истине, принято на веру, что музыкант-исполнитель должен играть на конкурсных испытаниях самые разнохарактерные вещи на одном художественном уровне: Бетховена и Барбера [137], Прокофьева и Шопена, Шумана и Хачатуряна. В верности такой точки зрения я впервые убедился еще в 1929 году, когда мне посчастливилось в Берлине несколько раз услышать удивительного музыканта — пианиста Гизекинга [138]. Концерты его, как сейчас помню, происходили в Зале Баха, рассчитанном на тысячу зрителей. В программах клавирабендов разные произведения, но одних и тех же авторов: Дебюсси и Равеля. Меня покорила игра Гизекинга светлым колоритом, богатством интонаций и тем тонким ощущением смены живых настроений, какие улавливаются зрителем на полотнах Мане, Ренуара и093ислея [139] и в которых всегда проявляются их характерные живописные ритмы и созвучия. Я не знаю, участвовал ли когда-нибудь Гизекинг в каком-нибудь международном конкурсе,

но мировой славой он обязан, конечно, своей вдохновенной интерпретации Равеля и Дебюсси.

Крупнейший композитор С. С. Прокофьев был к тому же прекрасным пианистом, достигавшим наивысшего мастерства и воодушевления в исполнении именно собственных сочинений, что давало основание многочисленным почитателям «певца силы, здоровья и буйного разгула душевных сил» сравнивать как исполнителя с великим итальянцем, называя Прокофьева «Паганини рояля». Когда Айвазовскому необходимо было ввести фигуру в морской пейзаж, он обращался к Репину, так же поступал и Левитан, прибегая к помощи художника Н. П. Чехова, брата писателя.

Таким образом, у каждого художника, скульптора, актера или музыканта есть свои «боги», которым они поклоняются, причем художественный облик одного и того же музыканта-исполнителя крайне изменчив. На одном этапе его творческой жизни он увлечен классикой Баха, Гайдна, Моцарта, на другом — его неудержимо влечет «трепет жизни, разлитой повсюду», на третьем им овладевает гений Бетховена.

В этой связи я вспоминаю молодого Давида Ойстраха, подходившего когда-то к исполнению Баха крайне осмотрительно; помню Эмиля Гилельса, который в ранние годы своей карьеры сторонился Шумана. Видимо, в юном пианисте еще не проснулся «дух Флорестана». Владимир Горовиц тоже далеко не сразу ввел в свой репертуар крупные произведения Шопена.

Все это говорит о том, что на конкурсных соревнованиях молодым исполнителям надо предоставлять более широкие права в выборе концертного репертуара, а лицам, которым дано право судить, следует пожелать быть более проницательными, уметь не только видеть, но и предвидеть.

Что касается имени, которое присваивается конкурсу, то мне кажется, что такое имя является символом соревнования, его славой, его лучезарным центром, привлекающим внимание музыкантов и слушателей всего мира, и что имя это не может обязывать исполнителя играть во что бы то ни стало произведения данного композитора, точно так же, как театр, носящий имя Горького, не обязывает труппу театра включать в свой репертуар пьесы только Горького.

Высказанные мною соображения, надо полагать, не покажутся читателям слишком оригинальными. Напротив, я даже допускаю, что они во многом схожи с мыслями, отраженными в печати значительно раньше, чем удается мне это сделать, но, как бы то ни было, я с ними настолько

сроднился, что мне они представляются своими собственными и, уж конечно, ни у кого не похищенными. «Все новое — это основательно забытое старое» (*Соломон*).

Перечитывая еще раз сведения о рубинштейновских конкурсах, я думаю, что участие в них композиторов, как идея, заслуживает подражания. Ведь такие хорошие традиции надо хранить, особенно если взять в соображение, что наши молодые композиторы нуждаются в конкурсной поддержке и сочувствии.

Нельзя также не оценить опыт организации русских конкурсов в других государствах. Устройство, скажем, Международного конкурса имени Чайковского в одной из столиц западных держав или Америке могло бы иметь, по моему мнению, грандиозный резонанс, выходящий далеко за границы чисто художественного успеха.

И наконец, если центральная задача каждого музыкального соревнования состоит в выдвижении и поощрении молодых талантов, а иначе, по-моему, и быть не может, то возраст от двадцати до двадцати шести лет, дающий право на участие в конкурсе, надо признать правильным. Такой возраст не ставит под угрозу встречи юного музыканта с высоковозрастным артистом, закаленным в огне большого концертного опыта. Опыт в таком поединке без труда побеждает талант, и тяжелым гнетом ложится на сердце талантливого исполнителя постигшая его неудача, оставляющая подчас неизгладимый след в дальнейшей судьбе молодого артиста.

V

Какой бы музе ни служил артист, его всегда волнуют вопросы организации. Нет художника, который не был бы озабочен проблемой экспозиции, нет артиста, который не был бы кровно заинтересован в наиболее полноценном показе своего мастерства. Вот почему в концертной практике такого большого внимания заслуживает внешнее оформление выступлений, или то, что принято называть рекламой.

В Европе и Америке реклама — одна из разновидностей бизнеса, источник обогащения, средство конкуренции. Здесь можно все купить и все продать. «Продаются и покупаются ложь, слезы и улыбки, большие глаза и маленькие рты, носы и подбородки, красота и уродство» (*Э. Золя*). О рекламе пишутся исследовательские труды, ее организацией ведают специальные учреждения, она проникает во все уголки жизни капиталистических стран. Для этой рекламы характерно несоответствие формы и содержания, сознательное преувеличение, мистификация. Такой реклама

была и в царской России, она часто перерастала в откровенное надувательство или шарлатанство. «Эликсир молодости», объявление о богатой невесте или «лекция-вечер известного футуриста жизни» — все это свободно проходило через рекламный рупор. Отсюда идет недоверчивое, подозрительное отношение к рекламе, какое дошло и до наших дней.

Но советские условия отнюдь не исключают рекламу. Она выступает в социалистическом хозяйстве в роли организатора и активного информатора населения. В области искусства и литературы советская реклама представляет собой могучее орудие пропаганды и агитации. Советская реклама воспитывает зрителя, пробуждает в нем интерес к выдающимся явлениям искусства, к нашим творческим успехам, к лучшим носителям этого успеха. Но хорошему артисту, говорят, не нужна реклама. Он не нуждается в ней. Возьмите Шаляпина, Собинова, Гофмана, Кубелика, Сару Бернар [140] — разве они сделались знаменитыми благодаря рекламе? Трудно представить себе, чтобы эти искрящиеся в лучах популярности фамилии были когда-то никому не известными псевдонимами! Между тем слава приходит не сразу. Чтобы завоевать себе место под солнцем артистического признания, даже самым одаренным людям понадобилось немало тяжких усилий и обременительных хлопот. Многие яркие художники долгие годы провели в тиши безвестности, а слава ходила по пятам за людьми малоодаренными, но успевшими привлечь к себе внимание общественности. И если реклама хотя бы в небольшой мере способна принести пользу талантам, она достойна изучения и распространения. Пусть все ее средства агитируют за художников, агитируют смело, правдиво, увлекательно, во всю силу своего красноречия.

В явлениях, лишенных, на первый взгляд, всякого пропагандистского смысла, порой таятся огромные возможности именно такого воздействия. Критические высказывания Стасова, точно голубые просветы в небесах, открывали дорогу в мир великим русским музыкантам. Собирание картин Третьяковым, это грандиозное дело просвещения, не выполняло ли в то же время роль пропаганды блестящей группы русских художников? Разве слава русского балета в Европе была бы в свое время столь блистательной, если бы не организационный талант Дягилева? Разве Мамонтов не помог таланту Шаляпина?

Значение рекламы, популяризации хорошо понимали выдающиеся артисты сцены, в особенности новаторы, чье искусство призвано было преодолеть устаревшие штампы.

Действие рекламы великолепно знал Владимир Маяковский, писавший для рекламы стихи и в своих выступлениях говоривший о ее организующей роли и психологическом воздействии.

В. В. Вересаев в своих записках, вспоминая о Федоре Игнатьевиче Стравинском, отце композитора Игоря Стравинского, говорит, что отсутствие рекламы и, по-видимому, большая скромность Стравинского делали его гораздо менее известным, чем он заслуживает. Это был художник мирового размаха. Мне приходилось говорить со многими знатоками, имевшими возможность сравнивать Стравинского с Шаляпиным, и все они утверждали, что «Стравинский как художник был неизмеримо тоньше и глубже Шаляпина».

Существует мнение, будто задача концертной рекламы состоит в том, чтобы вызвать интерес к исполнителю, что, мол, после того как артист сам предстал перед аудиторией, реклама должна умолкнуть, необходимость в ней исчезает, ее, стало быть, заменяет само искусство музыканта. Это не так. Реклама не ограничивается задачей вызвать на первых порах внимание к молодому концертанту. Могут изменяться средства или направленность агитации, но для утверждения имени, для поддержания в нем непреходящей артистической привлекательности необходима последовательная и нарастающая реклама. В камерном музыкальном искусстве, когда речь идет о выдвижении молодых талантливых исполнителей, методы и характер рекламы стирают грань между рекламой и пропагандой.

Концертный плакат — это наиболее активное средство агитации со всеми его графическими, живописными и смысловыми особенностями — значительно сокращает путь сближения молодого артиста с публикой. Выдержанный для каждого исполнителя в одном художественном стиле, концертный плакат легко вызывает при своем повторном появлении необходимую ассоциацию с искусством данного исполнителя. Разные жанры требуют и различных форм и приемов агитационного побуждения. Продвигать цыганскую певицу значительно проще, чем камерную, легче собрать публику на эстрадный оркестр, чем на концерт виолончелиста. Наполнить зал на выступление куплетиста требует меньших усилий, чем привлечь внимание к художественному чтению. Пропаганда же квартетной музыки ставит перед концертной рекламой задачи исключительные по своей трудности. В плакате, агитирующем за камерное искусство, приходится иногда отходить от камерности самого оформления. Так, первые плакаты Квартета имени Глазу-

нова были в свое время весьма необычны: в них привлекал внимание показ драгоценных скрипок работы великих итальянских мастеров. Квартет имени Комитаса удачно повторил опыт «глазуновцев». Плакат Николая Осипова успешно отстаивал право народного инструмента на достойное место в семье благородных инструментов. В плакаты пианистов я иногда вводил фрагмент «играющих рук». В то время это было ново, необычно, графически выразительно и оправдано, так как вызывало к себе внимание довольно широких масс слушателей. Теперь такой прием вошел в повседневную практику, отчего быстро устарел, утратив прелесть новизны и занимательности.

Концертная реклама, разумеется, не ограничивается выпуском только плакатов и афиш. Ее дополняют и другими, весьма разнообразными притом, средствами популяризации и убеждения. Предварительные литературные информации, распространение писем, проспектов, листовок, программ, брошюр, объявлений в периодической печати, использование кино, радио, телевидения, устройство бесед о предстоящих концертах, организация лекций — все идет на пользу выдвижения молодых артистов музыки. Все, но при условии, повторяю, если реклама не грешит против истины, не вводит слушателя в заблуждение, если она оформлена с художественным тактом, если, наконец, реклама сохраняет благородную меру в своих восторгах, хотя реклама вообще, и в частности концертная, всегда в известной степени преувеличение.

Кроме того, доходчивость рекламы в большей степени зависит также от того, насколько организатор ознакомился с той средой, для которой реклама предназначается. То, что может быть вполне убедительным для музыкально подготовленной аудитории, может оказаться неэффективным для массового слушателя. Кроме того, надо отличать рекламу внешнюю — уличную — от рекламы внутренней, которая экспонируется в закрытых помещениях. Реклама, рассчитанная на более продолжительное обозрение, может иметь большее количество текстового материала и должна быть выполнена более тонко и изящно.

Итак, формы и методы рекламного воздействия далеко не статичны. Они могут быстро изменяться не только по жанрам, но и во времени, в пределах одного и того же искусства. Совершенно новое начало вносят в рекламу всемирные конкурсы музыкантов-исполнителей. А декады искусств братских республик? Конкурсы исполнителей готовят законченные, молниеносно становящиеся популярными имена. Никакая реклама, о которой мы говорили выше, не

может идти в сравнение с такой агитацией. Но музыкальные соревнования не упраздняют рекламу, как это может показаться на первый взгляд. Напротив, они сами в гигантских масштабах выполняют ее роль и подсказывают пути ее концертного развития. Правда, гастрольные учреждения умеют как-то быстро стереть блеск побед с венков лауреатов. Вчерашние победители сегодня вдруг перестают концертировать, интерес со стороны слушателя к ним гаснет, их забывают, и не проходит двух-трех лет, как молодого лауреата опускают в трюм гастрольного корабля.

И все же не следует рекламе придавать значение панацеи. Реклама становится малоэффективной, если частое появление на эстраде одного и того же имени вызывается меркантильными соображениями концертных организаций. Реклама также бессильна, когда вместо планового распределения гастрольной работы на небольшой сравнительно город в течение десяти дней выступают подряд десять пианистов. Чем может помочь реклама, если на ее плечи взваливают обязанность собирать слушателей на концерт артиста, уволенного в отставку самим временем? Продолжая концертировать, когда ему уже следовало покинуть эстраду, большое имя неминуемо компрометирует само себя. Именно благодаря широкой известности, дурная слава о нем распространяется со скоростью света. Выдающийся мастер вызывает на лицах посетителей снисходительную гримасу. В лучшем случае это снисхождение к старости. Тяжелое, неприятное снисхождение...

Заканчивая о рекламе, скажем еще несколько слов о благозвучности фамилии концертирующего солиста. Знаки образующие ту или иную фамилию, не решают, конечно, судьбу артистического имени, но о красивом надо и говорить красиво, особенно в красной строке рекламного плаката, по которой слушатель впервые узнает фамилию концертанта. И, на мой взгляд, лучше изменить фамилию, чем вызывать у слушателей противоречивые и тормозящие ассоциации. В самом деле, с одной стороны — филигранное камерное исполнение, и с другой — имена артистов, вызывающие представление о рыбах, птицах, животных или о повседневных обиходных вещах.

VI

Соединение в одном концерте двух инструменталистов — не новость. Еще задолго до наших дней существовали концертные пары: Антон и Аполлинарий Контские[141], братья Сапельниковы. Я помню дуэты Горовица и Мильштейна, когда эти артисты делали на эстраде свои первые

шаги. Устройство таких концертов имеет известный смысл, особенно в нелегкой обстановке гастрольных путешествий. В совместных концертах исполнители как бы делят между собой нагрузку, не снижая ответственности каждого, а для слушателя, впервые знакомящегося с камерной музыкой, выступление двух исполнителей более разнообразно и легче усваивается.

Однако программу нельзя расширять совершенно произвольно и до бесконечности. Так называемые «сборные концерты», вечера вальсов и мастеров шутки, вечера актрис или актеров, или, наконец, вечера «оригинальных жанров», или просто концерты без тематических шапок, но с несметным количеством участвующих, вероятно, хороши сами по себе, но выступления молодых камерных исполнителей в таких сборных концертах нельзя приветствовать. Начинающий музыкант, участвуя одним из многих в смешанной программе, незаметно для себя сбивается на путь легкого, эффектного репертуара. Ему нужен хлопковый успех, он тянется за ним изо всех сил и теряет при этом серьезность, взыскательность, вкус, мастерство. На такие концерты публика приходит развлечься; они и строятся, собственно, по развлекательному принципу, и понятно, что в репертуаре молодых камерных исполнителей появляются транскрипции весьма сомнительной художественной ценности.

VII

В концертном зале — от сложных лепных украшений до самой простой дощечки на стене — все должно быть сделано с расчетом предоставить слушателю возможно больше удобств, вызвать в нем приподнятое, праздничное настроение. Парадное освещение концертного зала, блеск люстр, отраженных в зеркале паркетной мозаики, дисциплина и порядок — все это сообщает обстановке концерта торжественность и способствует цельности и полноте художественного впечатления. В таком концертном зале слушатель быстро настраивается на новый лад, другой воздух наполняет его легкие, и он тут же, у вешалки, сбрасывает вместе с верхним платьем груз служебных, бытовых и личных забот. Достаточно какой-либо неприятной ассоциации, небольшой задержки начала концерта, чтобы нарушить душевное равновесие человека. Достаточно во время паузы открыть доступ в зал опоздавшим, чтобы тотчас же отклонить стрелку внимания от эстетического настроения.

После первого звонка слушатели занимают свои места. Перед ними открывается перспектива эстрады. Тускло, без-

людно и холодно, как на захолустной станции до прихода поезда. Неподвижной глыбой выглядит рояль, стоящий на плохо вычищенном полу. В известном отдалении от него ряды стульев, несколько сосновых пультов, забытый контрабас, повернутый тыльной стороной к зрителю. Скоро сюда придут люди в будничных спецовках, они начнут двигать рояль то в одну, то в другую сторону, пока он не станет наконец на место. Потом они откроют крышку рояля, выдвинут, если нужно, пюпитры и в заключение выдернут из челюсти стульев один и поставят его у рояля. После этого эстрадой на некоторое время овладевает так называемый ведущий. В смешанном концерте всем знакома традиционная фигура этого человека. Черты его лица навсегда приведены к выражению мимического экстаза. Блестящие шаржи, находчивые реплики, тонкие намеки, веселые анекдоты рождаются на глазах у публики внезапно, точно Венера из пены морской. Но какою ворожбой сумел проникнуть на камерную эстраду этот новый атональный жанр концертного конферансье, подменив собой бесшумную печатную программу? Речь идет не о названиях исполняемых произведений, отпечатанных на итальянском языке. Мы имеем в виду программу, на страницах которой слушатель почерпнет много поучительных сведений об исполняемой музыке, о ее творцах, об эпохе, стиле. Еще до начала концерта он познакомится с биографией исполнителя, увидит его портрет на титульном листе, узнает о знаменательных датах в его творческой жизни, о его художественных планах.

Несмотря на важное значение печатной программы, в концертной практике она совершенно игнорируется. Между тем сюжетность и образность, получившие такое широкое распространение в творчестве «кучкистов», в произведениях Чайковского, а также в сочинениях западных композиторов, явно требуют литературных примечаний и пояснений. Особенно нуждается в этом музыка непрограммного характера. Исполнение инструментальной музыки без текстовых иллюстраций означает порой громадную потерю напрасно затраченной артистической энергии и, следовательно, снижение просветительно-художественного результата концертного выступления.

Кроме солистов и их партнеров на концертной эстраде встречаются и другие действующие лица.

Музыкальный лектор — важнейший персонаж в сложных или новых программах и, особенно, в гастрольных концертах. Мы имеем в виду не того лектора, в котором есть кое-что от сухо поучающего теоретика или плохо артику-

лирующего рецензента или нечто от известного уже нам ведущего. Мы говорим здесь о лекторе-артисте, выполняющем свою партию с тем блеском и мастерством, какое определяет в нем художника, — с первым его появлением на эстраде начинается исчисление концертного времени.

Очень скромны обязанности человека, который выходит вместе с солистом и, усаживаясь подле аккомпаниатора, переворачивает нотные страницы. Как бы ни была проста роль такого концертного статиста, ее все же надо пройти заранее, хотя бы на одной совместной репетиции, дабы избавить человека от заметной торопливости, неуверенности, робости.

Обычным источником освещения концертной эстрады является верхний рассеянный свет, каким всегда освещаются залы заседаний, конференций или учебных аудиторий. Проходят годы, десятилетия, обновляются архитектурные фасады концертных помещений, украшаются интерьеры, воздвигаются новые здания, а лампы концертного помещения по-прежнему бросают свои холодные лучи на эстраду, не принимая никакого участия в постановке концертного действия.

Между тем на эстраде, как и на сцене, есть своя авансцена, глубина, задний план, не говоря уже о действующих лицах — солистах; есть на эстраде и своя концертная «мебель» — орган, рояль, скрипка, виолончель и т. д. Принятый в концертном быту верхний рассеянный свет освещает только спину, волосы и часть лица исполнителя, погружая в тень его руки, фигуру и инструменты. Но зато он высвечивает металлические трубы органа или длинные ряды стульев, стоящие на эстраде, как в столярном цеху...

Существенное значение в освещении концертного зала и эстрады имеет не только сила света, но и его направленность, а также возможность использования различных средств освещения в различных концертных программах.

Свет на эстраде сосредоточивается на главном, то есть на исполнителе. Остальное вместе со зрительным залом, где во время исполнения свет надо погасить, погружается в сумерки. Все приходит в состояние покоя, какого-то особенного концертного уюта, когда внимание слушателя собрано и он перестает засматриваться на знакомые лица, яркие платья, модные прически или архитектурные украшения. Иногда освещением можно подчеркнуть смысл исполняемой вещи, усилить ее эмоциональную выразительность.

Но слушатель не только слушает игру, он видит исполнителей, видит их лица, следит за их выражением, обращает внимание на движения, походку, костюм. Концертным

костюмом для мужчин по-прежнему остается фрак. Строгие линии фрака, соотношение черного с белым хорошо сочетается с цветом лица и рук, с красноватым лаком скрипки, с белым волосом смычка. Фрачный костюм стал классической формой одежды камерных исполнителей. Он хорошо вписывается в концертный фон и принимается публикой как универсальная, раз и навсегда установленная концертная форма. Значительно разнообразнее женские костюмы. Актриса относится к своему платью как к одному из иллюстративных элементов исполняемой программы. Очень тонко разбиралась в этом вопросе Зоя Петровна Лодий. Ее концертные костюмы отличались удивительным изяществом и вкусом, всегда соответствовали стилю времени, о котором она пела, и духу исполняемого произведения. Ее концертное платье, как удачно подобранная к картине рама, сосредоточивало внимание слушателя, углубляя красоту и идейный смысл песни, арии или романса. В серебристо-зеленоватом платье с палевой розой на груди она появлялась в некоторых программах Шумана, серый костюм с фиалками можно было увидеть в концертах, посвященных французским авторам, черное платье с тонким старинным кружевом шло к дилетантам: Варламову, Гурилеву, Булахову, Алябьеву.

Но встречаются и другие концертные костюмы. Я помню вечера рассказа Александра Яковлевича Закушняка [142]. Темная блуза специального покроя, легкая и свободная, не стесняющая движения и жеста, и белый, как снежные вершины Канады, жилет во время исполнения рассказа Джека Лондона «Сила женщины». Или оранжевый жилет с изображением цветов подсолнуха, когда Закушняк читал «Тараса Бульбу». А вот «Восстание ангелов» Анатоля Франса. Здесь уже появляется ярко-ярко-красный жилет с большими золотыми пуговицами.

Невольно вспоминается также костюм Качалова в роли от автора в инсценировке романа «Воскресенье», когда он в скромной темно-синей тужурке чтеца с белым краешком воротничка выступает как создатель самых контрастных поэтических образов, управляя ими своей маленькой дирижерской палочкой, которую он так часто во время исполнения прикладывает к виску.

Большую радость доставляют в работе и в жизни цветы — эти прелестные молчаливые создания, полные очарования и красоты. Хорошо использовать их на эстраде. Ведь эстрада, как она есть, всегда тяготит своей пустотой. Цветы переносят на всю концертную обстановку аромат своей чистоты и придают концерту колорит какой-то необычности,

торжественности, подъема. «Чем я виноват, что так люблю цветы?» — писал в одном из своих писем А. Н. Скрябин. И хочется думать, что придет время, когда цветы будут участвовать в концерте не в качестве привычного подношения, а как составная часть оформления камерной эстрады.

Итак, разумная организация и такое же разумное проведение концертов не имеют ничего общего с тем стилем устроительного кустарничества, к которому так пригляделись (я не хочу сказать — привыкли) у нас.

VIII

Развитие русской музыкальной культуры многим обязано выдающимся представителям критической мысли. Философские взгляды, определявшие их взгляды на музыку, выражали интересы и стремления лучшей части современного им музыкального общества. Они не впадали в сомнительные обобщения, не фиксировали внимания на случайном, мимолетном, второстепенном, не преклонялись перед формализмом, подменившим искусство геометрией. Оттачивая перо для анализа главных, основных явлений художественной жизни, вскрывая в каждом из них его сущность, его правду, его идейное содержание, они подчеркивали в нем талант создателя и выражали свои мысли в такой ясной литературной форме, которая не затемняла, а просветляла человеческое сознание.

«Дарование критика есть дарование редкое и потому высоко ценимое... И в самом деле, сколько условий сходится в этом таланте: и глубокое чувство, и пламенная любовь к искусству, и строгое многостороннее изучение, и объективность ума». По мнению Белинского, свобода творчества легко согласуется со служением современности: для этого не нужно принуждать себя писать на темы, насиловать фантазию; для этого нужно только быть гражданином, сыном своего народа, усвоить его интересы, слить свои стремления с его стремлениями. И еще: «Не искусство создало критику и не критика создала искусство, но то и другое вышло из одного духа эпохи».

Великий мыслитель выдвигал авторитет критики придавая ей значение могущественной силы в развитии общественной жизни, в процветании искусства и литературы. Однако нигде не происходило столько столкновений, столько ожесточенных битв, не было столько противоречий, ошибочных суждений и решений, как в области отношений между искусством и критикой. Сколько векселей, выданных одним поколением, было опротестовано другим,

сколько приговоров было кассировано и сколько судей было развенчано! Сент-Бёв отрицал Бальзака, Золя был окружен клеветой; историк литературы Шевырев считал «бездарным стихоплетом Лермонтова», плохими писателями — Тургенева и Гончарова, Боборыкин увлекался художником Харламовым, ныне совсем забытым, и был равнодушен к Репину, известно отношение критики к Мусоргскому, Даргомыжскому, ни одна картина Винсента Ван-Гога [143] не была продана при жизни художника. Директор Миланской оперы не счел возможным принять Джузеппе Верди в консерваторию, сочтя его не способным к композиции. О. А. Сенковский (барон Брамбеус) враждебно относился к Гоголю, восхваляя Кукольника.

Теоретические труды Мельгунова [144], Одоевского, Серова, Стасова, развивая эстетические взгляды Глинки, утверждали принципы русской музыкальной эстетики. Сам же Глинка так же, как и Пушкин, принимался в окружающей его среде с большими оговорками, не раз приводившими его в отчаяние. В музыкальном словаре Гарраса о М. И. Глинке было написано: «Виртуоз на фортепианах; известен оперой „Жизнь за царя"».

Из группы буржуазных критиков можно было бы отобрать два наиболее популярных вида. Представителями первой группы являлись критики, совершенно «неприкосновенные», сидевшие на олимпе с такими же «объективными» судьями. Их перо, точно частое решето, улавливая мелкие недочеты исполнения, оставалось совсем непроходимым для крупных достоинств музыкального творчества.

Но если нужно иметь поэтическое сердце, чтобы стать музыкантом, то разве не нужны поэзия и любовь, чтобы слушать, чтобы понимать великие музыкальные творения? Журналист, пишущий обо всем на свете, не обязательно должен претендовать на звание критика, даже если плоды его вдохновения быстро проникают на страницы печати. Музыкант, которому отказано в карьере, еще не приобретает права критика. Теоретики, живущие в сферах кабинетных гипотез, далеки от правильного понимания волнующих вопросов искусства. В них много сходства с бальзаковским метафизиком, который, внимательно прослушав симфонию, лениво спросил: «Что же, собственно, это доказывает?» И в этом, пожалуй, их отличие от французского художника Гюстава Курбе [145], который на вопрос одной дамы, о чем он думает, когда собирается написать пейзаж, ответил: «Я не думаю, сударыня, я волнуюсь».

Второй вид ценителей изящных искусств состоял из лиц, которые легко покупались: одни за деньги, другие за уго-

щения, третьи за исполнение плохих произведений критика-композитора.

Когда-то я встречал их в антракте в камерных концертах, в больших и малых залах. Они шли обычно в одиночку, подле самых стен фойе, не узнавая своих знакомых, шли с недоброй рассеянностью в глазах, с едва заметной улыбкой в одном углу рта. «Они обращались к искусству со своим пером так, по нечаянности, потому что так пришлось в эту минуту; они брались писать о нем, прежде о том никогда не думавши, экспромтом для самих себя, без малейшего приготовления...» «Это все были ограниченные люди из числа несостоявшихся или осекшихся сочинителей» (*В. В. Стасов*).

Но все это давно прошедшее. В нашу эпоху существеннейшие недостатки буржуазной критики давно изжиты, однако критика все же не занимает еще подобающего ей места в развитии советской исполнительской культуры. «Как ни кратки слова «да» и «нет» — все же они требуют самого серьезного размышления» (*Пифагор* [146]).

Строго говоря, критика, которая должна выражать общественное мнение, является иногда результатом личного вкуса, и подчас не слишком хорошего. Она не достигла еще того понимания и не сумела пока подняться на ту принципиальную высоту, перед которой раскрываются задачи исключительной ответственности в области творческого воспитания слушателя и исполнителя. Оттого-то и идейный кругозор концертной критики недостаточно глубок; не хватает размаха. Но изжить эти недостатки необходимо, ибо для советского концертного критика прежде всего должны быть дороги интересы концерта, интересы его исполнителей и слушателей. Кроме того, рецензии, которые выходят в свет, должны быть занимательны, должны привлекать к себе внимание широкого читателя, а не отпугивать его специальной терминологией и набором стандартных рецептов, взятых из критической картотеки. Они должны быть также оригинальны, быть для исполнителя по существу своему педагогичны, а для слушателя представлять эстетический и познавательный интерес. Совершенно не обязательно все свои критические соображения предавать широкому обозрению. Есть много важных, глубоких и вместе с тем совестливых размышлений, которые лучше доходят до исполнителя не через печать, а лично, с глазу на глаз. Критик большого таланта и разносторонней образованности, критик высокого вкуса и нравственной чистоты должен войти как творческая сила в жизнь своего собрата по искусству. Одна звезда ведет их к цели, и они достигнут ее с успехом,

если артист талантлив и если его самолюбие не развивает в нем «самообожания до такой степени, что он легко забывает многочисленные одобрения, но никогда не забудет одно высказанное порицание». Вспомните Чайковского и Лароша, Стасова и Антокольского[147], Стасова и Мусоргского.... Их художественная связь оставила глубокий след в истории музыкальной мысли в России.

На этом, пожалуй, можно было бы окончить свой рассказ о музыкантах, но, прежде чем положить перо, я хочу заключить свои воспоминания словами гениального художника и великого труженика, которые, как мне кажется, довольно органично вписываются в круг высказанных мною мыслей.

«Вдохновение — это счастливые минуты гения. Оно не касается земли своими крыльями, оно парит в воздухе, взмывает ввысь, как недоверчивая птица, у него нет привязи, за которую поэт мог бы его поймать, кудри его — пламя, оно ускользает, как прекрасные бело-розовые фламинго, приводящие в отчаяние охотников. Поэтому творческий труд — это изнурительная борьба, которой страшатся и которой отдаются со страхом и любовью прекрасные и могучие натуры, рискуя надорвать свои силы... Россини, этот гений, столь родственный Рафаэлю, являет разительный пример творческого подвига, если вспомнить его нищету в юности и довольство в зрелые годы. Такова причина всеобщего признания, громкой славы и лавров, которыми равно венчают и великих поэтов, и великих полководцев» (*О. де Бальзак*).

Письма[1]

ОТ ДАВИДА ОЙСТРАХА

1.

Харьков, 21. XII. 1930 г.

[...] Очень был рад получению Вашей открытки. [...] Мне казалось, что Вы меня уже совсем забыли. Я досиживаю последние дни в Харькове, 27-го — 28-го мы с Топилиным уезжаем в Грозный, концерт там 31-го. Затем Махачкала, Баку, Тифлис и т. д. 16-го играл с симфоническим Глазунова, довольно удачно. Я очень рад, что у Вас все хорошо и работа интересная, ведь это самое главное. Быть может, мы встретимся где-нибудь на Кавказе — это было бы изумительно, мне очень бы хотелось Вас видеть, поболтать с Вами. Тамаронька * сейчас со мной, 25-го она уезжает домой, в Одессу. Если у Вас будет желание написать мне — пишите по адресу Тамары, она перешлет мне. [...]

Будьте здоровы, целую Вас крепко.

Додик

* Тамара Ивановна Ротарёва, пианистка, окончившая Одесскую консерваторию по классу Т. Рихтера, впоследствии журналистка, жена Д. Ф. Ойстраха.

[1] Автор отобрал для книги только часть писем, адресованных ему, — те из них, которые связаны с повествованием и его героями. Письма сгруппированы по отправителям и внутри групп расположены в хронологическом порядке. В письмах без оговорок осовременены орфография и синтаксис, сделаны купюры (помечены квадратными скобками) фрагментов, имеющих сугубо бытовой и личный характер. Пояснения к тексту помечены звездочкой и помещены сразу после того письма, к которому они относятся. — *Прим. ред.*

2.

Одесса, 21. IX. 1932 г.

15-го числа получил Вашу открытку из Харькова [...]. Известно ли уже, хотя бы приблизительно, время начала работы и маршрут гастрольной поездки? Я наметил следующую программу:

1-е отд.: Гендель — Соната A-dur; Шуберт — Губерман — Andante sostenuto; Шуберт — Фридберг — Рондо; Паганини — Концерт.

2-е отд.: Шоссон — поэма; Сен-Санс — Havanaise; Шимановский — «Миф»; Равель — Хабанера; Паганини — Крейслер — «Кампанелла». Это, конечно, для своих концертов, для совместных с Юрой * отсюда можно будет отобрать одно отделение. Сообщите Ваши коррективы по поводу программы. Большинство вещей из нее я выучил теперь, остальные никогда на Украине не играл. Хочется уже поскорей вас всех увидеть. Жду Ваших распоряжений. Вся наша маленькая семейка крепко целует вас всех. Постарайтесь, чтобы во время Октябрьских торжеств я был в Москве.

* Имеется в виду Юрий Васильевич Брюшков.

3.

Вильно, 21. III. 1935 г.

Мне очень приятно было получить Вашу теплую телеграмму, это мне лишний раз показало, что Вы, как один из самых близких мне людей, разделяете со мной мою радость. О конкурсе подробно поговорим, когда я приеду. [...]

Сегодня играю в Вильно. В Москву я вернусь, вероятно, в первых числах апреля. Мне бы хотелось по приезде в Москву недельку передохнуть — измотался.

Крепко, крепко целую Вас.

Ваш Додик

4.

Варшава, 27. III. 1935 г.

Страшно рад, что вчера нам удалось наконец поговорить с Вами по телефону.

Я несколько раз просил передать Вам, чтобы Вы позвонили мне.

О конкурсе подробно поговорим, когда я приеду. Устал я, несмотря на все это, катастрофически, а после конкурса я себя так чувствовал, точно перенес тяжелую болезнь. Сейчас уже все приходит в нормальное состояние. Концерты сейчас проходят с большим успехом, аншлагами и т. д.

Концерты в Варшаве, Вильно и Лодзи повторяются. Вспоминаю Вашу фразу перед моим отъездом о том, что Вы уверены, что премию я получу. Должен сказать, что я в этом был далеко не уверен, в особенности после выступлений на конкурсе в Ленинграде, где я впервые ощутил на эстраде, что такое нервы. Бессонные ночи, страх бессилия овладеть разыгравшимися нервами — все это до этого времени мне было незнакомо. В Варшаве все это прошло. Может быть, это была реакция после Ленинграда. Отчасти моему душевному равновесию помогла та поразительно теплая, предупредительная, товарищеская атмосфера, в которую мы попали здесь в полпредстве. Все работники полпредства — от полпреда и до курьера и швейцара — вместе с нами переживали все перипетии конкурса, вместе с нами радовались нашему успеху. Радует меня еще то, что я играл на конкурсе удачней, чем когда-либо. Но разговоры о конкурсе впереди. Сейчас я Вам сообщаю программу концерта московского.[...]

Если найдете, что 2-е отделение по времени недостаточно или малоинтересно, — добавьте что-нибудь, что захотите.

Очень прошу Вас до моего приезда не оставлять заботу о моей семье. Итак, надеюсь через несколько дней Вас расцеловать.

Ваш Давид Ойстрах

ОТ П. С. СТОЛЯРСКОГО

5.

Одесса, 22. X. 1932 г.

Получил Ваше письмо, задержался с ответом, ибо хотел вместе с программами и материалами отправить и снимки. К сожалению, они еще не готовы, так что пока высылаю имеющиеся в наличии материалы. Согласно Вашему желанию высылаю Вам программу совместных виолинабендов и симфонического. Кроме того, на всякий случай прилагаю программу отдельных виолинабендов. Очень прошу сообщить точно, когда и с какого города начнется поездка и как дело обстоит в отношении встречи с Абрамом Давидовичем (за сколько дней до начала концертов и где?). Репетиции с ним являются для меня большой необходимостью. Кроме того, очень желательно, если возможно, чтобы инструмент находился у нас в номере. Затем при сем письме я прилагаю краткую биографию детей, из которой Вы сможете извлечь нужные Вам материалы.

Лиза Гилельс, $12^3/_4$ лет. Родилась 30 декабря 1919 года.

В $6^1/_2$ лет начала заниматься. Уже в раннем возрасте обнаружила большое музыкальное дарование. В 1930 году принимала участие во Всеукраинском конкурсе скрипачей, где имела большой успех. Миша Фихтенгольц, $12^1/_2$ лет. Родился 1 июня 1920 года. В $5^1/_2$ лет начал учиться у меня. Уже в таком раннем возрасте обнаружил очень большое музыкальное дарование. [...]

Получил от тов. Грольмана письмо с просьбой выслать ему программы детей.

Ну, я заканчиваю деловую часть письма. Как поживаете? Представляю, как работаете много! [...]

Всего хорошего

Ув. Вас П. С. Столярский

6.

Одесса, 21. III. 1932 г.

Чрезвычайно рад, что концерты детей в Москве и Ленинграде пройдут под Вашим умелым руководством.

Согласно Вашему желанию высылаю Вам программу совместного виолинабенда и фотографический материал.

Я предлагаю другой вариант устройства концертов: 1-й концерт — совместный виолинабенд, а 2-й — симфонический с концертом Баха для двух скрипок, концертом Венявского — в исполнении Лизы и Мендельсона — в исполнении Миши. Концерт Баха для двух скрипок чрезвычайно редко исполняется с аккомпанементом оркестра, поэтому исполнение его представляет значительный интерес даже для Москвы. Оркестровка у меня имеется.

Если окажется, что больше одного концерта устроить не представляется возможным, то придется изменить программу совместного виолинабенда следующим образом: снять сонаты и заменить их вышеназванными концертами.

Конечно, весьма желательно, чтобы симфонический состоялся, так как тогда удастся значительно полнее и лучше показать детей.

Очень прошу Вас сообщить возможно скорее, удастся ли организовать два концерта (в том числе и симфонический), так как в зависимости от этого я и буду соответственно подготовлять детей к выступлению.

Уважающий Вас П. Столярский

7.

Одесса, 14. II. 1933 г.

Получил два письма от Вас. Давно собирался Вам написать, но с моего приезда в Одессу кручусь как белка в колесе. Занят, занят! Институт отнимает очень много вре-

мени, затем камерный класс и всякие заседания кафедры и проч. Словом, работы хватит на мой век. Вечера же мои заняты ребятами. Вы уже знаете из писем более аккуратных корреспондентов Миши и Лизы, что мы приступили к овладению концертами Чайковского и Глазунова. Энтузиазм после Москвы очень велик. С большим удовольствием и удовлетворением вспоминаю время пребывания в Москве. Всем этим, как я уже неоднократно говорил, я обязан Вашему талантливому руководству и дружеской атмосфере, созданной Вами.

В отношении Ленинградского плана я всецело доверяю Вам. [...] Заканчиваю письмо пожеланием здоровья и вообще всех благ Вам и Вашей семье.

Любящий Вас Петр Соломонович

8.

Одесса, 16. III. 1933 г.

Ваши письма и фотографии получил. Со дня на день собирался Вам ответить, но, к сожалению, моя занятость не оставляет мне даже полчаса свободного времени. Работаю, как всегда, очень много, а сейчас, может быть, больше, чем всегда, в связи с подготовкой программы к моему юбилею.

Спешу поделиться с Вами, как с лучшим моим другом, новостью: получил телеграмму из Харькова, что ВУК утвердил мне звание заслуженного деятеля искусства и разрешил мой юбилей. Вот теперь, дорогой мой, я снова повторяю, что Ваше присутствие на юбилее будет большим праздником для меня. Сегодня у нас первое заседание юбилейной комиссии. Предполагаю, что юбилейный концерт состоится 20 апреля. По мере приближения к этому числу будем сообщаться. Теперь меня интересует, свободен ли Додик *, сумеет ли принимать участие в концерте? Все эти вопросы необходимо заранее выяснить, так как мы с Додиком наметили концерт Чайковского с оркестром (аккомпанемент которого необходимо пройти с оркестром).

В общем, как видите, взял здоровый темп работы. С детьми прорабатываю сейчас, помимо концертов Чайковского, Глазунова, целый ряд старых и современных произведений скрипичной литературы. Вот только в отношении здоровья Миша подкачал: заболел гриппом в довольно тяжелой форме, правда, сейчас он уже довольно прилично чувствует себя. Врачи нашли, что ему необходимо сейчас усиленное питание. [...]

Что касается снимков, то через пару дней с женой До-

ливо я перешлю их. Фотографии очень удачны, и я очень тронут надписью.

Что у Вас, как работа, настроение? [...] Буду очень рад получить письмо от Вас.

Любящий Вас П. С. Столярский

* Речь идет о Давиде Ойстрахе.

9.

Одесса, 15. IV. 1933 г.

Сегодня отправил Вам телеграмму, а вслед за ней — письмо. Дело в том, что мне необходимо совершенно точно установить дату поездки ребят в Ленинград, так как после моего разговора с Вами у нас началась интенсивная подготовка программы концертов. Затем, Вы конечно знаете, что я связан огромной и весьма ответственной работой по институту и школе моего имени, — внезапно уехать, оставить все считаю неудобным, поэтому мне необходимо заранее знать, когда, на какое число, намечен Вами первый концерт в Ленинграде. Я же со своей стороны предлагаю концерты ребят начать 20 января, для меня это было бы чрезвычайно удобно, так как в институте к тому времени начинаются каникулы.

Кроме того, имеется весьма важный вопрос, касающийся аккомпаниатора. В данный момент у меня работает прекрасный пианист, о котором я уже Вам говорил, Л. Я. Саксонский, он вполне соответствует тем требованиям, которые я предъявляю. Так вот, дорогой Павел Павлович, очень прошу Вас так же срочно сообщить условия, касающиеся Л. Я. Саксонского. Ну, кажется, изложил Вам все деловые вопросы. Теперь меня интересует, как Вы поживаете, как здоровье, работа? Представляю, как тонко и умно разрабатывается и проводится Вами в жизнь план музыкально-культурной работы в Ленинграде. Кончаю пожеланием здоровья.

Ваш друг П. С. Столярский

ОТ З. П. ЛОДИЙ

10.

Ленинград, 19. III. 1935 г.

Все думаю о тебе в связи с успехом Ойстраха, рада я за тебя, тебе должно быть очень отрадно, что твой питомец так отличился.

Послала Вам недавно маленькое письмецо, получили ли его? Я понемногу встаю, но до сих пор постель — мой «луч-

ший друг». Кажется мне, что если все на сей раз обошлось благополучно, то это начало поправки и на днях начну тихонько подвывать, без чего и человеком себя не считаю, а какой-то «тлей».

Очень прошу написать мне хоть пару слов, я что-то очень много думаю о тебе, Павлуша, ты был последний раз усталый и печальный, и меня это тревожит; ты не должен забывать, что у тебя на свете есть друг.

Эх, посмотрел бы ты на меня, какая я сейчас потешная, — после всех грелок и тепла постели мне надо очень беречься, и я брожу по квартире в длинной, пестрой «пижаме»; ноги при моих огромных каблуках вылезают из штанин такими крошками, как у китаянки, — очень смешно. Для тебя было бы обширное поле для смешливых «четверостиший».

Итак, черкни мне хоть пару словечек, а пока всех вас обнимаю.

Зоя

ОТ АНАТОЛИЯ ДОЛИВО

11.

Кисловодск, 9. IX. 1934 г.

Большое спасибо за Ваше исключительное, теплое, дружеское отношение и за блестящую организацию концертов. Как я жалею, что не удалось повидаться с Вами сегодня и лично поблагодарить Вас. [...]

Как я уже сказал Вам, если бы Вы нашли возможным, то работать с Вами я готов от любой организации, с которой Вы свяжетесь. Искренне считаю Вас не только исключительным по своим качествам человеком, но и высоко талантливым художником в своей области.

Крепко жму Вашу руку.

Ваш Анатолий Доливо
А. Д.

12.

Москва, апрель 1946 г.

От Анатолия Доливо
дорогому Павлуше
в ответ на дружеское приветствие.

Павлуша, милый, тронут я
Твоим вакхическим приветом,
Родился он в душе твоей
И в сердце, дружбою согретом.
[...]

Я верен дружбе: в нашу честь
Заздравный кубок нам поднесть
Попросим Бетси. Лишь она
Для дней веселья создана.

ОТ Б. М. РЕЙНГБАЛЬД

13.

Одесса, 21. VI. 1933 г.

Сегодня Миля * вручил мне Ваше письмо, сегодня же мы телеграфировали ответ; т. к. в телеграмме я не могла ясно и четко изложить своих соображений, то вдогонку телеграмме посылаю это письмо, надеясь, что оно еще Вас застанет.

Конечно, главным доминирующим пунктом, заставившим нас с радостью принять Ваше приглашение, является необходимость Вас повидать, еще раз лично поделиться своими мыслями насчет работы Мили в следующем сезоне, мыслями о его углубленной работе вообще и о дальнейшем его общем образовании. С другой стороны, Миле совершенно необходима встреча с Вами, т. к. Вы оказали на него благотворное влияние в Москве, и я верю, что несколько дней около Вас в Евпатории еще больше утвердят в нем то хорошее, что он почерпнул от беседы с Вами.

Все другие пункты: его концерт в Евпатории, перспектива проехаться на пароходе — хоть и мешают немного нашему плану: 1) отдыхать июль в санатории ученых, 2) отдыхая, спокойно работать над уже выяснившимися программами, — но не настолько, чтобы все же отказаться от возможности и необходимости встретиться с Вами.

Мне с Милей дали путевки в санаторий КСУ в Одессу на июль месяц. Сколько времени мы проведем в Евпатории? Не считаете ли Вы, что нам лучше отложить путевки на август? Надеюсь по получении от Вас ответа — успеть еще это сделать. Миля горит желанием поехать, тем более что программа у него есть: по приезде из Москвы его заставили играть в Бирже совместно с другими «Победителями» Одессы три раза (горсовет, исполком, Наробраз, Черноморский флот), отказаться нельзя было. Так что программа у него в порядке. Итак — мы приезжаем.

С уважением

Б. Рейнгбальд

* Здесь и далее имеется в виду Эмиль Гилельс.

14.

Одесса, 24. VII. 1933 г.

Приехали мы вполне благополучно; теперь продолжаем наше санаторское лечение, сохраняя лучшее воспоминание о днях в Евпатории. С прекрасным чувством вспоминаем симпатичных и культурных людей, помним все наставления, данные Миле на дорогу. Миля приступил к работе, мы составили совершенно конкретный план нашей работы, но надо сказать, что над всеми мелодиями, поющими в его душе, доминирует *:



Надеюсь, что это ему пойдет на пользу и вдохновит его к дальнейшим победам. Долго ли Вы пробудете в Евпатории? Дети очень рады полученным запискам, особенно гордится Лида ** таким важным письмом.

Шлю лучшие пожелания.

Б. Рейнгбальд

* Приведена фраза из романса «Ах, эти черные глаза», обладательницей которых была Лариса Коган.

** Младшая сестра М. Фихтенгольца, пианистка, ученица Б. М. Рейнгбальд, затем Г. Г. Нейгауза. Л. И. Фихтенгольц — преподаватель фортепиано в училище имени М. М. Ипполитова-Иванова.

15.

Одесса, 7. XI. 1933 г.

[...] С большим удовлетворением прочла статью в «Советском искусстве», жалею только, что там не было наших подписей. Как Ваши дела и настроение — надеюсь, что Вам не мешают больше заниматься Вашим любимым делом и не отвлекают разными неприятностями?

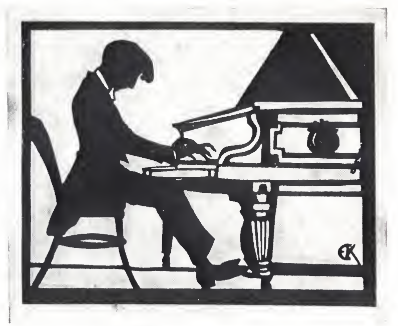
Б. Р.

16.

Одесса, 13. II. 1934 г.

Приехали мы в Одессу благополучно, с большими удобствами. Как сон, промелькнуло время, — останется у меня в памяти как одна из лучших, праздничных страниц жизни. Удача концертов, Ваше и Вашей семьи отношение, «Европейская» гостиница — Ленинград и т. д. и т. д. Сразу вошла в большую работу. [...]

Как Вы, что предпринимаете сейчас? Я так вошла в круг интересов Вашей семьи, что сейчас чувствую известный пробел, не имея сведений от Вас. Буду очень ждать письма с подробными известиями о Вашей жизни. [...]



В. Горовиц (1923),
Линогравюра Е. С. Кругликовой



В. Горовиц, П. Коган,
Н. Мильштейн, А. К. Глазунов
(1923)

А. К. Глазунов
с квартетом его имени.
Слева направо:
А. Д. Печников,
Е. О. Лукашевский,
А. К. Глазунов,
А. М. Рывкин,
А. Я. Могилевский



Зоя Лодий



Квартет имени Глазунова в пути
(Военно-Грузинская дорога)

Квартет имени Комитаса
в первом составе (1932).
Слева направо: А. Габриэлян,
Л. Оганджанян, С. Асламазян, М. Тэриан



Квартет имени Комитаса (50-е годы):
А. Габриэлян, Р. Давидян, С. Асламазян, Г. Талалян



Вера Федоровна
Друцкая (1931)



Юрий Брюшков (1928)



Герц Цомык



Мура Бугачевская



Давид Ойстрах (1945)

Д. Ойстрах — дирижер



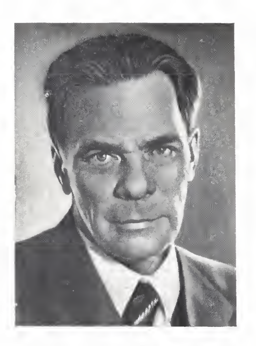
П. С. Столярский с учениками —
Лизой Гилельс и Мишей Фихтенгольцем

После концерта Лизы Гилельс и Миши Фихтенгольца.
Слева направо: А. Д. Макаров, П. П. Коган, Миша Фихтенгольц, П. С. Столярский, Л. М. Цейтлин, Лиза Гилельс, А. Б. Гольденвейзер

Группа ГААНИСа. Кисловодск, 1932. Слева направо в 1-м ряду: Э. Гилельс, А. Лещинский, Л. Файнштейн, А. Мазур, Л. Сагалов, Ю. Брюшков, Н. Перельман; во 2-м ряду: М. Тэриан, Е. Гилельс, Б. Рейнгбальд, М. Фихтенгольц, Д. Ойстрах, П. Коган, Н. Грольман, И. Голянд; в 3-м ряду: А. Луфер, А. Габриэлян, Г. Сарабян, С. Балашов, Г. Цомык, М. Грольман, С. Асламазян



А. Доливо





Н. Перельман





И. Голянд

Зоя Гайдай



Н. Осипов



Н. Осипов и В. И. Качалов

Э. Гилельс





Б. М. Рейнгбальд



А. В. Гольденвейзер

Завтра Миля уже приходит на урок с 21-й сонатой Бетховена. На этих днях окончательно остановлюсь на программе и тогда пошлю. А пока захотелось написать — и главное получить ответ.

Приедете ли, Павел Павлович, в Одессу — и когда?

Шлю привет и наилучшие пожелания.

Преданная Вам

Б. Рейнгбальд

17.

Одесса, 6. III. 1934 г.

Получила Ваше письмо. Пока могу сообщить о Миле благоприятные сведения, но Вы хорошо знаете, как переменчивы бывают у него состояния и настроения и как нельзя быть уверенной в следующем периоде. Он много сделал в отношении своих новых программ. Совсем прекрасно намечается Соната Бетховена (21-я), которая, судя по той схеме, которая уже ясна, будет новым «шедевром». Шуман — Симфонические этюды, Шопен — Баллада № 1, Скерцо № 3, 12 этюдов, Брамс — Баллада, Интермеццо — Capriccio, Шуман — Токката, III концерт Рахманинова — это те вещи, над которыми сейчас идет работа и в которых много уж сделано. «Дон Жуана» он начал, но не лежит душа у него сейчас к этой вещи (надеюсь пока), а я наметила — мне представляется, удачно: Вагнер — Лист — увертюра к «Тангейзеру» (учит и вещи Шостаковича). Баха он учит «Английскую сюиту, а потом будет учить Чакону. Через недели 2 — уже точно определятся его 2 программы. Занимается литературой (Шекспиром, его профессор доволен) или занимается теоретическими предметами (не так усердно). Характер — прежний. И поведение Вам знакомое.

[...] Посылаю Вам программу концерта детской школы, где Вы прочтете о выступлении моих детей, а также Столярского. Концерт будет сегодня. Что слышно у вас? Как идут концерты? Зоя Лодий удачно пела здесь, но почему-то в клубе, в закрытом концерте только. Ждем Вашего приезда. Шлю сердечный привет.

Б. Рейнгбальд

ОТ ЭМИЛЯ ГИЛЕЛЬСА

18.

Одесса, 15. VI. 1933 г.

Я задержал ответ на Ваше письмо из-за концерта, который был посвящен конкурсантам-победителям, где были приглашены консулы и правительство. Концерт прошел

очень удачно, и Укрфил повторяет этот же концерт, который будет открытый.

Посылаю Вам программу концерта 14.VI. [...]*

Теперь я приступил к нормальной работе. Я не мог приступить раньше из-за этих концертов. Очень рад здоровью Перельмана **.

Привет от Берты Михайловны и мамы.

Жду от Вас ответа.

Миля

* Купирован текст, процитированный в книге (см. с. 164—165).
** Речь идет о пианисте Натане Ефимовиче Перельмане.

19.

Одесса, 4. IV. 1934 г.

Извините меня за долгое молчание. Я еще после поездки не собрался с силами. Сегодня приехали Лиза и мама из Харькова. Играли в концерте, на котором были члены правительства. Дети там познакомились с дирижером Адлером, который выразил желание со мной играть в симфоническом концерте.

Я несколько дней не занимался, но долго не могу не заниматься. Скоро начну готовить новую программу.

Павел Павлович, я жду от Вас список книг, которые мне нужно прочесть.

Жду с нетерпением от Вас ответа.

Миля

P. S. Лиза шлет Вам привет и с нетерпением ждет от Вас письмо, в котором будет указана ее новая программа. Очень интересуемся здоровьем Перельмана.

Миля

20.

Одесса, 11. XII. 1934 г.

Высылаю Вам подписанные мною договора.

Я занимаюсь сейчас хорошо, и репертуар уже готов. Мне только нужно было бы до Харькова постепенно проиграть на эстраде мои вещи. 20.XII у нас академический концерт, и я проиграю самое важное из программы. [...]

Я надеюсь сегодня позвонить по телефону в Москву и поговорить с Вами.

Ваш Миля

21.

Одесса, 2. IV. 1935 г.

Извините, что не написал Вам в тот день, когда звонил по телефону; я решил ждать приезда наших и, узнавши, все подробно написать Вам. Во-первых, как я Вам уже говорил, относительно своей работы. У меня все в порядке. Я успел сделать довольно много за эти 2 недели. [...] В Москву на 2 м-ца надеюсь выехать 10—12 апреля. Там я хочу заниматься у Нейгауза и Игумнова. Программа у меня намечена. Я был бы очень Вам благодарен, если Вы мне поможете. (Если Вам не трудно, переговорите с Игумновым и Нейгаузом о регулярных занятиях с ними.) [...]

Сейчас я готовлю программы с Б. М. * вчерне, чтобы в Москве их отшлифовать. Приеду я с мамой.

Вот как будто все обо мне.

Напишите мне, пожалуйста, как Вы живете и какое у Вас настроение? Какие планы на будущее?

Жду Вашего письма.

Целую Вас.

Ваш Миля

* Берта Михайловна Рейнгбальд, профессор Одесской консерватории.

ОТ Н. П. ОСИПОВА

22.

Архангельск, 8 апреля [31 г.]
12 ч. дня
82-я параллель север. широты,
температура
Реомюр — 42° ниже нуля
Цельсий — 67° —»—
Фаренгейт — 963° —»—
Осадки 0,24 (в переводе на русский язык — снег идет).

Не без радости узнали по приезде, что здесь уже имеется два аншлага (я же-ж Осипов же-ж.) Жалко, что Н. С. Грольман не догадался объявить сразу девять концертов. Десять, полагаю, что было бы немного много.

Этими двумя концертами заканчивается цикл для людской публики, т. к . Грольман отправляется делать север?!?!

Полагаем, что можно будет запродать один концерт у тюленей (они бедная организация), два концерта у моржей. Грольман также хочет продать несколько концертов белым медведям, но мы умоляем этого не делать, т. к. на случай если концерт не понравится тюленям, то мы просто уйдем; если не понравится моржам, то как-нибудь отобьемся. Кай-

саров * — ножкой от рояля или педалями, я — балалайкой. Но что делать с медведями, прямо не знаю...

Квартиры здесь очень милые. Клопов нет. Вместо электричества в каждой квартире проведено северное сияние.

Завтра напишем о результате концерта.

Дружески жмем руку — любящие Вас

Николай Осипов и Дмитрий Кайсаров

* Под этой фамилией выступал Д. П. Осипов, брат Николая Петровича, пианист.

23.

Архангельск, 12. IV. 1931 г.

Первый концерт в Архангельске прошел слабо. Играли хорошо (это моя собственная оценка). Во втором концерте играли оба значительно хуже. Был опущен нерв, после странного приема накануне. Не смотря на это, успех во втором концерте был хороший. Это, конечно, не Тифлис, но вроде Воронежа. Вообще концерт был очень тяжелый, но несмотря на неудачу первого концерта чувствуется, что город сделан, и сделан крепко.

Посылаю Вам проект однолетнего плана, надеюсь, что Вы его одобрите.

Май — июнь — Волга. Август — Крым. Сентябрь — ураганные занятия дома. Октябрь — ноябрь — столицы. Декабрь — май: Берлин, Париж, Лондон, Нью-Йорк, Гонолулу??!?!

Как Вам это нравится?

Жму руку, дорогой Павел Павлович.

Выражать благодарность за все, что Вы для меня сделали, могу только лично.

Уважающий и любящий Вас

Николай Осипов

ОТ ЛЕОНИДА САГАЛОВА

24.

Харьков, 9. III. 1933 г.

Я хочу посоветоваться с Вами еще раз о программе.

После нашего разговора в Москве я решил включить в свою программу песни Шуберта — Листа.

Сейчас же по приезде в Харьков я принялся за них и выучил их, но, играя их теперь вместе с остальными номерами программы, я нахожу их еще довольно сырыми, что вполне, впрочем, естественно.

Желая быть абсолютно уверенным в своих первых выступлениях, я прошу Вашего разрешения снять их с программы второго ростовского концерта. [...]

То обстоятельство, что в программе 2-го концерта будут две сонаты, мне кажется, не должно показаться серьезным, т. к. сонаты настолько различны по характеру, что не будет перегрузки в смысле настроения, а по времени 26-я Соната Бетховена занимает столько же времени, что и песни Шуберта.

Я хочу не ставить песни еще и потому, что после годичного перерыва, мне кажется, не совсем хорошо ставить новые вещи. От песен я не отказываюсь, но на первых порах хочу быть уверенным, преследуя при этом корыстную цель — убедить не только ростовскую публику, но и Вас, Павел Павлович, насколько это будет в моих силах и чего я очень хочу.

В Ростов я выеду 18-го, чтобы успеть попробовать рояль.

Желаю Вам всего хорошего, до скорого свидания в Ростове.

Ваш Л. Сагалов

25.

Ялта, 11. X. 1934 г.

Наконец-то получил от Вас письмо. Очень был огорчен, узнав о том, что Вы болели, надеюсь, что теперь уже все прошло и Вы чувствуете себя хорошо.

У нас все по-старому, все помыслы, все усилия направлены к одной только заветной цели. Должен Вам сознаться, однако, что иногда слишком становится в тягость мое полурастительное существование, бывают минуты, когда хочется наплевать на все и вырваться из своей красивой тюрьмы к людям, городскому шуму, театрам и музыке. Но... и это но, проклятое, опять возвращает меня к кашам и протертым овощам.

Я уже писал Вам, кажется, что у меня был период неважного самочувствия. Естественно, что за это время я ничего не прибавил, но хорошо и то, что я не убавил; теперь опять чувствую себя хорошо и надеюсь наверстать упущенное время. [...]

С интересом читал о том, что в Москве будет наше представительство, интересно знать, где будет оно и как оно будет выглядеть. Вообще говоря, мне совершенно необходимо получать часто письма, а с другой стороны, это плохо, потому что чем больше новостей я узнаю, тем скорее уже хочется быть вместе со всеми; не быв никогда завистливым,

я всем вам теперь страшно завидую. Я заканчиваю свое коротенькое письмецо, потому что тороплюсь на почту — хочу, чтобы оно еще сегодня ушло. [...]

Вот и все. Прощаюсь с Вами до следующего письма, в котором я опять смогу сообщить о нескольких новых фунтах.

Всего наилучшего. Целую Вас.

Ваш Лёля

26.

Харьков, 16. XI. 1935 г.

Вот уже две недели прошло с тех пор, как я возвратился из Харакса.

Чувствую я себя хорошо, боли как рукой сняло, аппетит совершенно нормальный, вес также — словом, впервые за время с 1927 г. я чувствую себя по-настоящему бодро и хорошо. Несмотря на все эти достижения, врачи категорически запрещают мне работать в течение ближайшего полугодия, у меня еще живут кое-какие последствия операции (1 рана еще не закрылась), и на днях я должен буду пройти лечебно-трудовую комиссию, которая должна будет установить временную потерю трудоспособности со всеми вытекающими отсюда последствиями (как Вам понравится пенсионер в 25 лет?). Мои перспективы в отношении работы для меня сейчас совершенно неясны; несмотря на то, что я сейчас не приступлю к работе, я думаю все же через пару недель съездить в Киев, выяснить все интересующие меня вопросы и занять свое место в жизни, из которой я совсем было собрался улетучиться.

Кроме того, если мне удастся, я хочу попасть на прием к Павлу Петровичу Постышеву и его помощнику и поблагодарить их за все, что они для меня сделали. Если бы не их внимание и забота обо мне (два месяца в Харькове тоже не обошлись без участия Павла Петровича), из моей болезни не получилось бы ничего хорошего.

В том, что я сейчас живой, Вы также много виноваты, Павел Павлович. Я навсегда запомню Ваше теплое участие и поддержку, оказанную мне за все время болезни.

Мечтаю о том, когда поеду в Киев, прокатиться на денек, другой в Москву повидать Вас и друзей-москвичей, ведь какое хорошее время моей жизни связано с Вами, Павел Павлович!

Получили ли Вы мое письмо из Харакса? Хочу думать, что не получил на него ответа вследствие Вашей занятости,

а не потому, что Вы забыли некоторых Ваших, искренне Вас любящих друзей.

Крепко обнимаю и целую Вас.

Ваш Лёля

ОТ БОРИСА ФИШМАНА

27.

Москва, 28. X. 1933 г.
В Украинскую филармонию

После проведенного в 1933 г. Наркомпросом Всесоюзного конкурса исполнителей я, получив на нем первую премию, решил приложить все усилия к дальнейшему своему музыкальному развитию. Предстоящие достижения в этой области я связываю не только с упорным трудом по овладению техникой инструмента и культурой музыки, но также и с той обстановкой, в которой будет протекать моя производственно-показательная работа.

Прошу, приняв меня на работу в Укрфил, дать мне возможность работать с т. П. П. Коганом, так как его руководство считаю единственно приемлемым для моего продвижения на поприще концертной деятельности, которой я себя посвятил.

Б. Фишман

ОТ С. З. АСЛАМАЗЯНА

28.

Куйбышев, 16. XI. 1932 г.

Пользуясь случаем, приношу Вам мою и товарищей моих искреннюю благодарность за все сделанное Вами для квартета.

До сих пор все идет прекрасно. [...]

Теперь мы все с нетерпением ждем встречи с Вами, которую Вы обещали нам устроить в Самарском районе. К тому времени мы сделаем значительные успехи как в художественном отношении, так и в смысле поведения на эстраде. [...] Могу только сказать, что занимаемся мы аккуратно, ежедневно. Сегодня у нас всего второй день выходной. За все время поездки. Опять-таки мы сами все занимаемся, но только нет квартетной репетиции.

Еще раз благодарю Вас и жму руку.

Ваш С. Асламазян

ОТ А. К. ГАБРИЭЛЯНА

29.

Вчера закончили работу в плане Октябрьских торжеств и десятого выезжаем на Волгу.

С удовольствием констатирую, что поездка, кроме того, что она дает большой подъем и стимул к прогрессу, не мешает нам пополнять свой репертуар новыми произведениями (6-й Танеева). [...]

Всего доброго.

А. Габриэлян

ОТ Л. ОГАНДЖАНЯНА

30.

Пишем Вам в рабочей обстановке, на репетиции. Бодрость, оптимизм, самокритика — вот наши спутники. Ждем с нетерпением встречи с Вами. [...] Знамя Комитаса держим высоко!

Горячий привет Вам и Вашей семье.

Л. Оганджанян

ОТ М. Н. ТЭРИАНА

31.

До этого года армянский квартет был беспризорным. С этого сезона у нас есть Павел Павлович, и даже когда нас разделяет очень солидное количество километров. Вы в Москве, а мы в Ростове. Ваши заботы, внимание и мысли о нас мы весьма реально чувствуем и ощущаем.

[...] Будем ждать Вас с нетерпением, и, надеюсь, прослушав нас после столь много проведенных концертов, Вы еще больше поверите в комитасовцев, которые очень хотят оправдать доверие, оказанное Вами их ансамблю.

С приветом

Миша

ОТ АБРАМА ЛУФЕРА

32.

Харьков, 2. II. 1934 г.

Отвечаю Вам с некоторым опозданием ввиду того, что я находился в поездке и Ваше письмо получил в Харькове. Еще раз благодарю Вас за включение меня в группу, на-

ходящуюся под Вашим непосредственным руководством. Надеюсь, что с моей стороны будет сделано все, для того чтоб закрепить наши отношения, и что теперь, под Вашим руководством, мне удастся наконец заняться концертной деятельностью и почувствовать себя пианистом. Сегодня я возвращаюсь в Киев и буду ждать Ваших дальнейших распоряжений.

Прошу Вас, если найдете возможным, известите меня о результатах после Вашего приезда в Харьков, т. к. мне нужно будет согласовать сроки моей поездки с институтом.

Если будет нужно, то к этому времени я смогу выехать в Харьков или в Москву.

Привет Вашей семье и всем московским друзьям.

Остаюсь уважающий Вас

А. Луфер

33.

Киев, 4. II. 1934 г.

Очень извиняюсь, что в предыдущем письме не послал Вам репертуара, но в обстановке Укрфила было очень трудно над чем бы то ни было серьезно задуматься и толком написать.

Только что приехал и хочу исправить свою неточность. Думаю, что намечу программы двух концертов, а в остальном прошу Вас, если найдете нужным, сделать соответствующую перестановку.

Намечаю такие произведения:

	(1-я программа)
1-е отд.	
1. Бах	Фантазия и фуга c-moll
2. Доменико Скарлатти	Сонаты F-dur, d-moll, f-moll
3. Бетховен	Рондо G-dur
4. —»—	Соната cis-moll
2-е отд.	
5. Шопен	Баллада g-moll
6. —»—	Ноктюрн e-moll
7. —»—	Вальс
8. Шуберт — Годовский	Две песни
9. Лист	Испанская рапсодия

	(2-я программа)
1-е отд.	
1. Сезар Франк	Анданте, фуга и вариация
2. Бетховен	Sonata op. 57 (Appassionata)
3. Шопен	Баллада F-dur
4. —»—	Три мазурки
2-е отд.	
5. Шопен	Полонез As-dur
6. Лист	Два этюда
7. —»—	Мефисто-вальс

Вот в основном то, что я намечаю на две программы.

Мне было бы очень желательно знать Ваше мнение, причем думаю, что было бы возможно для Ленинграда составить из указанных выше произведений одну программу, куда войдут Бетховен и Лист. [...]

Кроме приведенных выше вещей, для симфонического могу приготовить два концерта: Шопена f-moll и Листа «Пляску смерти».

Вот в основном то, о чем я считаю своим долгом Вас известить.

Жду Вашего письма. Привет Вашей семье.

Остаюсь уважающий Вас

А. Луфер

34.

Ростов, 25.III.1934 г.

Благодарю Вас за оказанное мне внимание. Я был очень тронут, получив Вашу телеграмму. Концерты прошли довольно хорошо, успех был большой, правда одно мне не давало возможность полностью считать себя удовлетворенным — это Ваше отсутствие. [...]

Теперь я хотел бы высказать свои соображения по поводу программы в Москве; мне кажется, что ограничить программу концерта только Бетховеном и Листом не совсем выгодно, учитывая, что это первый мой концерт. Я хотел бы, если это возможно, составить программу таким образом:

1-е отд.

Бах — Ревуцкий — Фантазия и фуга
Скарлатти — Сонаты F-dur, d-moll, f-moll
Бетховен — Sonata (Appassionata)

2-е отд.

Шопен — Sonata h-moll
Шуберт — Годовский — Две песни
Лист — Мефисто-вальс

Если Вы по каким-либо соображениям найдете этот вариант неприемлемым, то тогда можно будет его изменить. Я думаю, что, ввиду моего концерта в Москве, я должен буду из Краматорской выехать прямо в Москву, где, по моим расчетам, я буду 2-го ночью. Это даст мне возможность несколько дней спокойно поспать и поработать.

В Москве бронировать номер в гостинице не нужно для меня, т. к. я имею возможность остановиться у моих родичей, где очень хорошие условия при наличии инструмента. Если Вы ничего против такого распорядка не имеете, то,

если Вас не затруднит, поставьте меня об этом в известность, с тем чтобы я в свою очередь смог известить их о дне моего приезда.

Кажется, написал обо всем.

Еще раз благодарю за заботы обо мне. С нетерпением жду встречи с Вами. Искренне уважающий Вас

А. Луфер

ОТ З. М. ГАЙДАЙ

35.

Новый Афон, 25. VIII. 1933 г.

Сердечно сожалею, что так нам и не удалось с Вами свидеться при исполнении моих «служебных обязанностей». Хотела заглянуть к Вам в Ялте во время остановки теплохода, но было мало времени, и мы боялись опоздать.

Сейчас мы уже находимся в санатории в Новом Афоне. Здесь так чудесно, что всякое написанное слово не выразит и десятой доли той красы, которую всюду видит глаз. Высоченные, покрытые лесом горы, тьма зелени и цветов, роскошная аллея из 800 кипарисов, которые соединяются вверху и образуют свод, водопады, чудный пляж и море. Вдобавок к этому живем в европейских жилищных условиях, на берегу моря в большущем четырехэтажном доме с верандами во всех этажах и на крыше. Кормят очень хорошо, а главное вкусно. Погода замечательная, но уже слишком, вчера было 48°.

Как же Ваше здоровье и как Вы поживаете? Пишу Вам на всякий случай в Евпаторию, но не уверена, что Вы еще не в Ялте. Я очень рада, что побывала в Евпатории, познакомилась с Вами и со всеми Вашими. С удовольствием вспоминаем время, проведенное там. Вас же лично сердечно благодарю за хорошее человеческое отношение.

Всего лучшего!

Зоя Гайдай-Савинова

36.

Харьков, 10. II. 1934 г.

[...] Недавно я вернулась с концертной поездки по Донбассу, где я дала 6 самостоятельных концертов, прошедших с большим успехом как в художественном, так и в материальном отношении. [...]

По договоренности с Оссовским * и Райским ** у меня должно быть в Москве и Ленинграде по 2 концерта, т. е. один сольный, другой симфонический. Время — февраль

месяц. В связи с реорганизацией Укрфила в делах концертных ужасный хаос, полнейшая неразбериха. Толку ни от кого не добьешься, а время идет. Не откажите в любезности, Павел Павлович, написать мне, как Вы предполагаете организовать мои концерты, и узнать у Райского, когда он думает выполнить взятое на себя обязательство.

Посылаю Вам программу, петую мной и в таком виде, и с различными изменениями. Это так, просто для информации. Если буду петь в Москве и Ленинграде — программу обсудим вместе с Вами. Аккомпанирует мне наша харьковская пианистка Галина Николаенко. [...]

Программа была построена так: 1-е отд. — западные композиторы и украинские, а 2-е — русские — классики и современные. Давать программу одностильную считала для первого выступления трудной и скучной. Почти можно дать целую программу: Шуман, Шуберт, Брамс, или Чайковский, или Р[имский-]Корсаков, или Рахманинов. В репертуаре у меня тьма вещей, только нужно уметь из них составить одно целое.

Итак, дорогой Павел Павлович, жду от Вас ответа и надеюсь, что Вы его долго не задержите.

Все думала увидеться с Вами в Харькове, но что-то Вас у нас не видно!

Крепко жму Вашу руку.

Ув. Вас Зоя Гайдай

* Александр Вячеславович Оссовский, музыковед, в 1933—1936 годах — художественный руководитель Ленинградской филармонии.

** По-видимому, речь идет о Назарии Григорьевиче Райском, советском певце, в те годы профессоре Московской консерватории и директоре Оперной студии этого вуза.

37.

Харьков, 6. IV. 1934 г.

[...]

Освобождаюсь я 18-го числа, т. ч. конечно мне нужно быть в первой группе. Я думаю, несколько дней опоздания не имеют значения. Во второй же группе пребывание мое невозможно, ибо на работу в Киеве я должна явиться 15 августа. Выехать в Кисловодск могу 19 июня, т. е. на следующий же день после моего последнего спектакля. Если такие сроки возможны — сообщите.

Относительно условий говорить не приходится, п. ч. хоть я и считаю, что они скупее условий прошлого года, а должно как будто быть наоборот, но удовольствие работать с Вами и быть в кругу милых мне лиц искупает все. Не вхожу в подробности и относительно концертов: какие

закрытые, какой симфонический и с каким дирижером — знаю, что раз это устраивать будете Вы, то преподнесено это будет как следует.

Остается только пожелать Вам всего лучшего до скорой встречи, если мое опоздание на неделю (приблизительно) не изменит общего плана. [...]

Сердечно преданная Вам

Зоя Гайдай

38.

Киев, 26. II. 1935 г.

Только что вернулась из Ростова и сразу же спешу Вам сообщить результаты и впечатления этой поездки. [...]

Оба концерта прошли с аншлагом и с успехом. Там плохая акустика, вначале было трудновато петь, но слушателю это не заметно, а только исполнителю. Первую программу пела — Чайковского. Все прошло как следует. Пела хорошо. Второй концерт первое отделение пела неважно (это для нас было заметно, не для посторонних), второе лучше, но успех был исключительный. Публика орала, кричала, стучала, неистовствовала очень долго. Много народу ушло не солоно хлебавши, п. что билетов не было. [...]

Погода в Ростове была солнечная и теплая. Настроение великолепное, здоровье в порядке — так что поездка в целом оставила самое радужное впечатление.

Пишите, дорогой Павел Павлович, что будем по плану делать дальше. [...]

Крепко жму руку. Семье привет от меня и мужа.

Зоя Гайдай

39.

Киев, 27. VIII. 1964 г.

[...]

Слухом земля полнится. Возможно и до Вас дошел слух, что я тяжело болею, вернее, болела. Так как болезнь обнаружена в самом начале, а лечат меня очень внимательно, то я выгляжу совсем прилично и чувствую себя хорошо. Конечно, постарела, да и 62 года возраст достаточно солидный.

С 1956 года в опере не пою, получаю персональную пенсию 300 руб. Преподаю в консерватории, профессор, с увлечением воспитываю певцов. Концерты пела долго. Но вот уже три года не пою вовсе, п. ч. из оперы ушла при полном голосе, так и с концертной эстрады, не показала спада. В классе студентам часто показываю голосом.

Я Вас очень крепко целую, дорогой Павел Павлович.

Сердечно Ваша *Зоя*

ОТ МИРОНА ПОЛЯКИНА

40.

Ленинград, 1933 г.

В дирекцию Государственных ансамблей и солистов Украинского Наркомпроса

Считаю нужным сообщить причины, побуждающие меня вести свою концертную работу в ГААНИСе под руководством П. П. Когана.

1) Ощущаю на себе скверные результаты неумелого устройства моих концертов разными дирекциями и администраторами.

2) Наблюдаю чрезвычайно плодотворную деятельность П. П. Когана, создающего особо благоприятные условия для творческой работы.

Мирон Полякин

41.

Ленинград, 6. III. 1934 г.

[...] Перед моим предполагавшимся отъездом на Украину я имел беседу с директором консерватории, который категорически поставил меня в известность, что длительные поездки являются неприемлемыми для консерватории, т. к. класс считается без руководителя: ввиду такого положения, я в Туркестан поехать не смогу. Прошу Вас число оставшихся концертов распределить в других городах в два приема. Прошу Вас, Павел Павлович, быть любезным и сообщить мне Ваше решение.

С искренним уважением

Мирон Полякин

ОТ К. С. МИХАЙЛОВА

42.

Киев, 10. X. 1934 г.

Считаю организацию при ГААНИСе постоянно действующей художественно-творческой консультации в высшей мере целесообразной. Принимаю Ваше любезное предложение взять на себя обязанности одного из консультантов и очень прошу извещать о совещаниях и творческих просмотрах по возможности заранее, чтобы я мог избежать неожиданных перерывов в моей текущей работе.

С глубоким уважением

Заслуж. профессор *Михайлов*

ОТ К. Г. МОСТРАСА

43.

Москва, 6. X. 1934 г.

Подтверждаю получение Вашего письма от 3 октября с. г.

Благодарю Вас за Ваше предложение принять участие в работе художественно-творческой консультации при ГААНИСе.

Считая организацию этой консультации весьма своевременной и нужной, охотно принимаю Ваше предложение.

С искренним уважением

Профессор *К. Мострас*

Лариса Маркелова

ГАРМОНИЯ ГАСТРОЛЕЙ

> Вернемся иа полвека иазад. На музыкальиом небосклоие взошли яркие «звезды» — Рихтер, Гилельс, Обории... А рядом с иими — имя ближайшего помощника и друга миогих музыкантов — Павла Павловича Когаиа...
>
> *Сов. культура, 1985, 3 янв.*

...Он обладал всеми теми качествами, которые в совокупности составляют то, что называется художественной натурой. Теперь слово романтик употребляется реже, но он был именно романтиком. Его отталкивало будничное, мещанское и привлекало возвышенное, творческое. Служение искусству для него поистине считалось священнодействием, несовместимым с делами «земными».

Когда думаешь о его деятельности, приходят на ум секреты создателей скрипок. Казалось бы, все видно, просто, может быть, даже примитивно. А попробуй повторить! Конечно, аналогия далекая. Однако индивидуальность этого человека трудно поддается описанию из-за своей многогранности. Профессиональный художник и актер, страстный любитель и тонкий ценитель музыки, автор броских плакатов и поэтичных натюрмортов, личность легко ранимая и вместе с тем бурная, подверженная вспышкам гнева, глубоко принципиальная, способная довольствоваться куском хлеба, но не уступить ни капли от своей программы служения искусству, и только искусству.

Из архивов, полустершихся записей встает его юность, стихотворные пробы пера, первые публикации в харьковских газетах. «— В чем сказка жизни? — ты меня спросила, когда темнела в озере вода. И вдруг на землю мягко уронила свой теплый свет далекая звезда...»

Двадцатые годы в моем детском мирке ограничивались квартирой, густо населенной, то что называется коммунальной. В наших двух небольших комнатах, выходивших окнами в громадный и нелепый двор, а еще точнее, непосред-

ственно на мусорную свалку, жила большая семья: мои бабушка, дедушка, няня, старший брат отца с женой, младший брат, да еще, «подкинутая» вечно разъезжающими родителями, я.

В лучших комнатах квартиры, выходящих окнами на маленькую харьковскую улочку — Донец-Захаржевскую, жила семья неких Жестовских. Когда я чуть подросла, то преисполнилась зависти к дочери Жестовских Зике. Мне казалось верхом блаженства пройтись вот так же, как она, по нашей улочке с болонкой под мышкой, в меховой горжетке, со взбитыми волосами. О более тонких ухищрениях красоты я еще не подозревала и не замечала подведенных век. Вся Зика представлялась мне совершенством, счастливейшей из счастливых. Мое завистливое сердце замирало с особой силой по вечерам, когда Зика садилась за фортепиано, а под ее открытым окном стояло два-три зачарованных юнца. Зика с силой стучала по клавишам и пела: «Падает наивная гребенка, слышится веселый смех ребенка...»

У отца было четыре брата и сестра. Никогда не слышала я особых претензий на революционные взгляды, царившие в семье. Но, пожалуй, на ее примере можно почувствовать, как основная масса средней интеллигенции начала века, особенно молодежь, естественно влилась в революционное движение, хотя бы из одной ненависти к мракобесию, вытравлявшему все живое в высших учебных заведениях. Поэтому так зверски расправлялись белогвардейцы со студентами, они чуяли в них классовых врагов, читали в глазах ненависть.

В один ненастный день в той самой квартире на Донец-Захаржевской начало происходить нечто непохожее на привычную жизнь. Во-первых, меня не пускали в комнату к отцу, затем туда то и дело приходили люди в белых халатах. Подобный халат я видела на человеке, прослушивавшем меня через трубочку и называвшемся Мартинсоном (это был известный в Харькове детский врач), и поэтому я понимала: к отцу ходят несколько «мартинсонов».

О трагедии я узнала, понятно, много позже. В то время родители отца жили в Чистяково (ныне город Торез). Ничего общего в те времена Чистяково с городом не имело. Собственно, то была большая деревня близ узловой станции, которая отличалась от других лишь тем, что в ней были угольные шахты. Так вот, отец в разгар гражданской войны, когда на Украине отдельные районы переходили из рук в руки и жители часто не знали, кто сейчас в их местности у власти, договорился со своим другом Комиссаро-

вым, тоже студентом, съездить из Харькова в Чистяково проведать родителей.

Первая часть программы прошла более или менее удовлетворительно. На обратном же пути молодые люди в студенческой форме попали в вагон, где ехало белое офицерье. Для этого отребья студенты в то время были однозначны коммунистам, «красным». Обоих молодых людей вывели на полустанке и без лишних разговоров расстреляли. Для пущей уверенности друга отца проткнули штыком, хотели то же самое проделать и с отцом, но поезд дал гудок, и убийцы устремились в вагон. Через некоторое время отец пришел в себя, почувствовал острую боль в левой руке, голова закружилась от потери крови. Сознание то возвращалось, рисуя страшную картину казни, то исчезало, словно он погружался в темную яму. Попробовал сдвинуться с места, приспособился, медленно, с остановками, пополз на правом боку. Когда силы совсем стали оставлять его, вдруг невдалеке он увидел огонек. Еще одно неимоверное усилие — и он в будке стрелочника. Нашлись добрые люди, через день-два помогли ему погрузиться в поезд... Дальше он ничего не помнил, жар объял его, жизнь повисла на волоске, к ране прибавился сыпняк, буйствовавший в ту пору. В таком состоянии между жизнью и смертью привезли отца домой. Счастье, что тогда он был очень молод, сердце выдержало испытание.

Недавно в те далекие времена неожиданно возвратило меня одно письмо. В начале восьмидесятых годов написал мне из Тореза некий К. Ф. Тюленин — директор местного музея. «В нашем городе, — писал он, — захоронена группа милиционеров, принимавших участие под командованием Константина Павловича Когана в ликвидации на шахтах Эратовские копи (город Снежное) банды эсера Коноплянского и погибших при этом. В память борцов установлен обелиск...» Товарищ Тюленин сообщил, что найдены документы, проливающие свет на таинственную гибель в лесу от руки убийцы старшего брата отца, Константина Павловича, служившего, как выяснилось спустя шестьдесят с лишком лет, в Красной милиции во время гражданской войны. Ушел с Красной Армией воевать с белыми и другой брат, Федор, вскоре пропавший без вести.

В целом в семье, где вырос отец, преобладал дух справедливости, скромности, демократизма, уважения к человеку труда. Проба сил в качестве актера, художника, литератора явилась подготовкой к главному делу жизни, становлением концертного организатора. Однако характерно, что во всех этих направлениях творческой деятельности,

замечу я, он достигал успеха. В театре Н. Н. Синельникова в Харькове он от первой роли «кушать подано» дорос до исполнения роли Чацкого. С особым вдохновением отдавался он искусству чтеца. В двадцатые годы он много работал в этом жанре. Тогда увлекались мелодекламацией. Аккомпанировал замечательный пианист — ансамблист Абрам Давыдович Макаров, проживший большую жизнь вплоть до весны 1984 года и выступавший вместе с такими солистами, как Иван Семенович Козловский, Давид Ойстрах, Марк Рейзен.

Помнится бархатного тембра родной голос: «Мне снились не алые, белые розы», «Тихо вылез карлик маленький и часы остановил...», «Каменщик, каменщик в фартуке белом, что ты там строишь? Кому?». И зал рукоплескал. А домой, на ту же Донец-Захаржевскую (она уже становилась центром общения талантливой музыкальной молодежи), отец и Макаров привозили в качестве гонорара селедки или ведро сливового повидла.

Замечу, что и в дальнейшем он много внимания уделяет пропаганде искусства чтеца. При его активном участии в 1935 году была создана Студия мастеров художественного чтения, к сожалению просуществовавшая недолго. Она объединила многих выдающихся мастеров художественного чтения, привлекла артистическую молодежь. Сейчас передо мной на столе красный плакат, и я читаю в этой сохранившейся реликвии не только имена постоянных артистов студии — Натана Эфроса (от которого словно излучались жизнерадостность, страстная любовь к поэзии, активная доброта), забавно контрастировавшего со своим «напарником», флегматичным, молчаливым, однако щедро одаренным природой Петром Ярославцевым. К таким же «пионерам» студии относились Эммануил Каминка, Антон Шварц, Сурен Кочарян, Семен Акивис, Александр Ардов. Мне показалось знаменательным, что рядом с ними на плакате обозначены имена и многих выдающихся артистов театра, которые были приглашены для участия в концертах. Среди них — Игорь Ильинский, Д. Н. Орлов, Е. И. Тимме, И. Н. Берсенев, К. Н. Еланская, В. Л. Ершов и другие. Своего рода «лебединой песней» в увлечении Павла Когана искусством чтеца явились его выступления — очерки по радио о В. И. Качалове, Дмитрии Журавлеве, Юрии Кольцове.

Должна сказать, что Василий Иванович Качалов был в числе кумиров, каждым жестом которого, каждым словом не уставали восторгаться, неповторимое звучание его голоса покоряло. В записной книжке отца читаю: «Кача-

лов — это целая эпоха в истории искусства, его символ, его тайна, его праздник. Отвечая на запросы века, Качалов без рампы и софитов, без грима и котурнов, объединив элементы сцены и эстрады, завершил создание нового, близкого к идеалу, искусства художественного слова».

Личное знакомство Павла Павловича с Василием Ивановичем Качаловым относится к августу 1941 года, когда артист вместе с группой маститых деятелей искусства уезжал из Москвы в эвакуацию на Северный Кавказ. Обстоятельства сложились так, что с той же группой отправились и я с матерью и новорожденной дочерью. Небезынтересно назвать хотя бы некоторых из тех, кто входил в ту группу: В. И. Немирович-Данченко, В. И. Качалов, О. Л. Книппер-Чехова, И. М. Москвин, А. К. Тарасова, В. Н. Рыжова, В. О. Массалитинова, М. Т. Семенова, Е. О. Любимов-Ланской, С. С. Прокофьев, К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, И. Э. Грабарь, А. Л. Доливо, В. В. Вересаев, И. А. Новиков...

Тревожная осень сорок первого года словно отрезала нас от всего остального мира. Неизвестны были подробности событий в Подмосковье. Казалось, сама природа притаилась в ожидании каких-то громадных свершений.

И вот однажды появился отец. Усталый, измученный, он каким-то чудом добрался до нас, выехав из Москвы 16 октября — в день, когда фронт фактически подошел уже к черте города.

С его приездом словно все ожило. Вскоре в помещении местного театра он организовал концерт, подобного которому до тех пор попросту не могло быть. Лучшие артистические силы страны приняли в нем участие. Из-за отсутствия мест в зале я наблюдала происходящее за кулисами. Поражало, с какой ответственностью относились к своему делу актеры, для которых, казалось бы, выход на сцену уже не должен был вызывать больших эмоций. Нервно прохаживался взад и вперед Иван Михайлович Москвин, повторяя, словно ученик театральной школы, монологи Луки из «На дне». Алла Константиновна, придерживая трен, глядя в одну точку, шагала, думала, шептала, становилась уже не Тарасовой — Кручининой из «Без вины виноватых». Как сейчас вижу прекрасное в своей некрасивости, необычайно подвижное лицо Варвары Николаевны Рыжовой.

Часть группы обитала в гостинице «Нальчик», другая — на цветущей окраине Нальчика в Долинском. Помню, мы с отцом как-то посетили там Качалова. Василий Иванович, как всегда, был величествен и величественно прост. Вышел к нам на веранду в пушистом халате, опираясь на трость.

Речь шла о предстоящем участии Качалова в организуемом отцом концерте в городе Орджоникидзе. К этому времени Комитет по делам искусств Кабардино-Балкарской АССР издал приказ о назначении П. П. Когана руководителем концертной деятельности московских артистов.

А в ноябре 1941 года, когда враг рвался к Кавказу, московская группа срочно была отправлена в Тбилиси. Иного варианта не было. Неизбежно получилось, что ответственность за «передислокацию» крупнейших артистов страны с чадами и домочадцами и ста семьюдесятью шестью чемоданами легла на плечи Павла Павловича. Вагоны достать оказалось делом чрезвычайно трудным, нелегко и разместить всех, не задев чьего-либо самолюбия, донельзя обостренного.

В Тбилиси еще шире, чем в Нальчике, развернулась под руководством П. П. Когана театральная и концертная жизнь москвичей. Выступали в частях Красной Армии, в госпиталях, рабочих клубах, выезжали в Баку и Ереван, устраивали открытые концерты.

Обнаруживаю в архиве номер тбилисской «Зари Востока» от 9 декабря 1941 года со следующей заметкой П. Когана: «В Тбилиси приехали известные советские композиторы, выдающиеся музыканты-исполнители и мастера художественного слова. Они примут участие в цикле музыкальных вечеров в зале Театра имени Руставели. Н. Я. Мясковский, А. Н. Александров, С. С. Прокофьев, А. А. Крейн, В. В. Нечаев составляют группу композиторов. Фортепианный жанр представлен народными артистами А. Б. Гольденвейзером, К. Н. Игумновым и заслуженным деятелем искусств С. Е. Фейнбергом.

Директор Московской консерватории профессор А. Б. Гольденвейзер популярен в Москве не только как крупный пианист и педагог, но и как автор ряда ценных теоретических трудов. В Тбилиси он намерен закончить подготовку нового, комментированного издания сонат Бетховена, над которым профессор и его кафедра работали в течение нескольких лет.

Музыкальный Тбилиси хорошо знает К. Н. Игумнова — тонкого пианиста, чуткого музыканта и педагога, воспитавшего целую плеяду первоклассных советских пианистов — лауреатов всесоюзных и международных конкурсов.

Особенный интерес представит выступление композитора и пианиста Сергея Прокофьева. Этот своеобразный, яркий и плодовитый музыкант, автор нашумевшего во время декады ленинградского искусства в Москве балета «Ромео и Джульетта», работает сейчас над оперой «Война и мир»

по роману Льва Толстого. Первые два акта уже закончены композитором.

Имя пианиста, композитора и педагога С. Е. Фейнберга часто появлялось в печати в связи с его циклами баховских и бетховенских вечеров и с Международным конкурсом пианистов в Брюсселе. С. Е. Фейнберг возглавлял советскую группу молодых музыкантов в составе Эмиля Гилельса и Якова Флиера, которых, как известно, он привез на Родину победителями.

Среди вокалистов мы встречаем в списке московских гостей профессора Московской консерватории, выдающегося мастера камерного пения Анатолия Доливо, молодую одаренную певицу Нину Дорлиак и солистку Театра имени народного артиста СССР В. И. Немировича-Данченко З. А. Смирнову.

Мастера художественного слова возглавлены замечательным артистом В. И. Качаловым. С интересными программами, посвященными Руставели, армянскому и персидскому эпосам, выступит талантливый чтец Сурен Кочарян.

В составе инструменталистов — лауреат Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей виолончелист Герц Цомык, заслуженная артистка К. А. Эрдели и профессора Московской консерватории Б. О. Сибор, Е. М. Гузиков и М. С. Неменова-Лунц.

Помимо вечеров в Зале имени Руставели, московские музыканты и чтецы будут выступать в частях Красной Армии, в рабочих клубах, выедут на гастроли в Ереван, Баку, Батуми и другие города Закавказья.

Сейчас вся группа готовится к открытию цикла своих вечеров в Тбилиси»...

Трудно найти слова, добавлю я, чтобы рассказать о выступлении Качалова в «Эгмонте» в тбилисском оперном театре. Счастливцы, попавшие на этот вечер, стали свидетелями того, как один актер темпераментом и мастерством своим олицетворил целый творческий коллектив, воплотил в одном лице многих персонажей. Можно понять, как в дни борьбы советского народа против немецко-фашистских захватчиков потрясали слова Качалова — Эгмонта, призывавшего к борьбе за свободу Нидерландов.

Я здесь остановилась на некоторых из тех сторон деятельности Павла Когана, которые, пожалуй, менее всего известны. Знакомство же с ними, думается, небесполезно, так как полнее рисует личность, ее возможности.

Основные особенности его концертно-организационной деятельности продуманы и обобщены самим автором «Вместе с музыкантами». Я попытаюсь лишь кое-что из этого

обширного и глубокого материала прокомментировать, сделать, что называется, заметки «между строк» автора.

Я порой вспоминаю одно из утверждений Павла Павловича — оно мне кажется мудрым: часто талант живет в человеке сам по себе, и бывает так, что масштаб личных достоинств не соответствует отпущенному природой дарованию. Примеров тому немало — в истории и современности.

К такому заключению он пришел на основании жизненного опыта. В те времена, когда судьба свела его, например, с Горовицем и Мильштейном, он сам был молод, его увлекающаяся натура, чуткая ко всему прекрасному, иногда находила его и там, где оно позже оказывалось обманчивым. Я имею в виду не искусство: здесь его интуиция, какое-то особое чутье действовали безотказно в определении потенциальных возможностей только что раскрывающегося дарования. Речь идет о личных качествах тех людей, в которых, без преувеличения можно сказать, он вкладывал душу. Не все среди них оказывались на высоте в дни, когда фортуна демонстрировала им свой светлый лик и острой необходимости в наставнике, в неистовом пропагандисте молодых дарований как будто более не ощущалось. Я говорю «как будто», ибо первый успех иногда оказывался непрочным, а лавры преждевременными.

Наивно было бы с моей стороны предположить, что я сумею достаточно отчетливо дать представление о всех нюансах общения отца с молодыми музыкантами. Сюда, например, входила и «разведка», посещение отдельных классов консерваторий страны: Ленинградской, Киевской, Харьковской, Одесской, Тбилисской. Всюду завязывались «узелки», неутомимо прослушивались ученики, уже заявившие о себе недюжинными способностями, а в нашу квартиру на Ново-Рязанской приезжали все новые юные кандидаты с мамашами. Но бывало и так, что мнение профессора не совпадало с прогнозом отца. Ведь стиль учебного заведения, какого бы то ни было — школы ли, университета, музыкального училища или консерватории, накладывает свой отпечаток на репутацию того или иного учащегося. Это как случается с отличниками: все знают, аккуратны, пользуются симпатиями педагогов и администрации, а потом... вырастает совершенно заурядный человек. Есть разные способности ума: одни только впитывают, усваивают книжные мудрости и отлично их заучивают, да собственной творческой жилки не имеют; другие не так скрупулезно следуют чужой мудрости, но творческое начало — не скованное, не порабощенное — просыпается рано и оригинально проявляется в любой области.

В искусстве, вероятно, такие особенности наиболее очевидны. Любимый ученик маэстро бывает люб ему за то, что беспрекословно следует его указаниям и примеру, другой норовист, пытается по-своему выразить себя, по-новому прочитать композитора. Порой это раздражает, на передний план выдвигается пай-мальчик. Я пишу об этом потому, что, думается, из-за такого подхода загублено немало дарований. Отец, невзирая на авторитеты, следуя только своему безошибочному чутью, вылавливал неизменно будущих победителей на трудном и капризном фронте соперничества музыкальных дарований...

Остановлю на мгновенье цепь своих рассуждений, чтобы обратить внимание на одну любопытную деталь. Это проникновение не только в психологию музыканта, но и публики. Все мы с вами вместе, читатель, и есть та самая публика, от желания которой прийти или не прийти на тот или иной концерт зависит порой судьба молодого музыканта, потратившего годы на обучение, выдержавшего конкуренцию многих своих сверстников, и вот наконец — сольный концерт, а публики нет. Да простит меня читатель, но мы с вами часто поддаемся тому чувству, которое возникает, когда кто-нибудь на улице начнет настойчиво смотреть вверх, в одну точку. Через короткое время другие прохожие станут оглядываться на тот же «пункт наблюдения», и не пройдет и нескольких минут, как образуется толпа. Не ставя ни в коем случае знака равенства между интересом к музыкальному событию и любопытством уличных зевак, можно вместе с тем обнаружить между этими феноменами психологическое сходство: если множество людей хотят посетить, допустим, концерт, то остальным нежелательно отстать от большинства. В этом нет ничего дурного. А потому сцена у кассы, которую описал отец, — не просто эпизод, которым делится автор. Для него это составило целую поэму о том, как непокорный, часто предвзятый, занятой слушатель «попадается на удочку» умело подогретого всеобщего интереса не к какой-либо сенсации, а к ансамблю скромных, внешне ничем не замечательных четырех музыкантов, которые вместе с тем не разочаруют аудиторию, а постепенно поведут в мир классической музыки, в мир, где каждый словно восходит на высшую ступеньку своей жизни, принимает «очищение». Это я поняла не вдруг. Тогда, когда отец проводил свои интереснейшие эксперименты приобщения всех и вся к камерной музыке, я просто привыкла слышать, как он, чуть заикаясь (этот едва заметный недостаток заставил его оставить сцену), рассказывал образно и остроумно эпизоды у концертных

касс, свои диалоги с кассирами, к мнению которых он всегда прислушивался, ибо они первые выносят «приговор» концерту, чутко улавливая — есть «напор» публики или вяло, по одному, индифферентно подходят люди, да еще видя, что билетов продано мало, и сами не покупают. Как я понимаю, особенно важно было провести первый концерт гастролера, сделать его массовым, тогда последующие будут идти «крещендо». Отец, в полном смысле слова, выдерживал бои за полную аудиторию, ибо считал, что негоже артисту выступать в пустом зале, жаль его зря растраченного вдохновенья, да и неизбежно слух пойдет, что успеха исполнитель не имел, глядишь — и следующие вечера пойдут по линии «затухания». Не поблекнет ли несправедливо талант, так и не набрав силу?

В своих записках Павел Коган раскрывает некоторые особенности открытого и разработанного им в деталях метода. Руководимая им концертная организация, нашедшая приют в Украинском Наркомпросе, стала в известной мере школой, где оттачивалось мастерство исполнителей.

Крупный музыкальный критик С. Чемоданов в июле 1933 года считает нужным откликнуться на работу ГААНИСа, опубликовав в «Харьковском рабочем» корреспонденцию «Большая музыкально-культурная работа». Вот это, в своем роде, историческое свидетельство:

«Дирекция «Академических ансамблей» при Наркомпросе Украины за короткий срок своего существования провела большую работу, используя лучшие образцы классического наследства. Дирекция привлекла к участию в ансамблях ряд высококачественных специалистов разных видов музыкального искусства. Так, за какие-нибудь два месяца (март, апрель) в рабочих районах Донбасса (Краматорск, Константиновка, Донецк, Артемовск и др.) проведено 25 концертов, в Средней Азии — 50, на Северном Кавказе — 50, в Москве, Ленинграде, Харькове, Одессе, Днепропетровске — до 200.

Участниками концертов были артисты самых различных поколений. Тут и «маститые»: образцовая камерная певица Зоя Лодий, скрипач мирового охвата Мирон Полякин, певец-исследователь Анатолий Доливо; и более молодое поколение в лице ряда исполнителей, отмеченных на мировых конкурсах: блестящий певец, с успехом подвизавшийся на сцене берлинской оперы (под руководством О. Клемперера) Изо Голянд, артистка харьковской госоперы, получившая первую премию на Всесоюзном конкурсе исполнителей, Зоя Гайдай; целая плеяда талантливой пианистической молодежи разных типов, также премированной на различных

конкурсах, в лице Эмиля Гилельса (победителя на Всесоюзном конкурсе), Натана Перельмана, Леонида Сагалова, Абрама Луфера, Юрия Брюшкова; выдающийся молодой скрипач Давид Ойстрах, крупнейший из молодых виолончелистов, отмеченный первой премией на Всесоюзном конкурсе Герц Цомык и др.; наконец, талантливые дети, также премированные правительством, ученики профессора Столярского скрипачи Лиза Гилельс и Миша Фихтенгольц.

Концерты сопровождались лекциями, пояснениями, а также большой массовой работой со слушателями, в которой активное участие принимали и сами исполнители. Так, в Краматорске результатом шефской работы «Ансамблей» явилась организация рабочей консерватории имени Ленина, там же был прослушан ряд молодых певцов, обследованы детские художественные самодеятельные организации; в Константиновке оказана активная помощь в проведении олимпиады самодеятельного искусства; в Донецке организован музыкальный факультет университета культуры при горном институте; в Ленинграде были устроены бесплатные концерты юных исполнителей в детских домах коммунистического просвещения, профессор Столярский поделился с педагогами своим опытом музыкального воспитания одаренных детей.

Пролетарская общественность реагировала на выступления «Ансамблей» в высшей степени активно. Теплые отзывы организаций, в частности красноармейских, на которые особенно ориентировались в своей работе «Ансамбли», дополняют картину проделанной ими большой плодотворной работы».

В сжатой форме о масштабе деятельности дает представление заметка в ленинградской «Красной газете», опубликованная в 1934 году под заголовком «Молодые советские исполнители».

«В самых разнообразных и отдаленных местностях и городах СССР разбросаны музыкально-исполнительские силы нашего Союза.

Одной из организаций, систематически и серьезно взявшихся за выявление и показ молодых исполнителей, явились Государственные академические ансамбли и солисты при Наркомпросе УССР (ГААНИС). Эта организация ставит себе целью объединять в концертные группы наиболее замечательных и зрелых молодых музыкантов, которые совершают гастрольное турне по СССР.

Четырнадцать солистов: пианисты — участники международных конкурсов имени Шопена — Н. Перельман, В. Разумовская, Л. Сагалов, Ю. Брюшков, А. Луфер и лау-

реат Первого всесоюзного конкурса Эмиль Гилельс; скрипачи Давид Ойстрах, А. Лещинский, Лиза Гилельс и М. Фихтенгольц; виолончелист Герц Цомык и вокалисты — Зоя Гайдай, А. Доливо и Изо Голянд, — таков личный состав этой организации.

В Ленинграде она в этом году развернула большую концертную работу. В Доме культуры промкооперации уже выступили баритон Изо Голянд, скрипач Адольф Лещинский и получивший первую премию на Всесоюзном конкурсе в Москве в 1933 году виолончелист Герц Цомык.

Изо Голянд — бесспорно крупный мастер. Большая культура, несомненный творческо-исполнительский темперамент — отличительные черты этого певца. Безукоризненное владение голосовым материалом позволяет артисту расширить свой репертуар — от строгой классики ораторий Генделя, от Моцарта до Верди, Вагнера, от Даргомыжского и Чайковского до Гнесина и Белого.

Скрипач Адольф Лещинский — артист неоформившийся. Еще бледна его музыкальная индивидуальность. Часто он исполнительски несамостоятелен, но все же его исполнение подкупает и сейчас своей простотой, благородством. Не удался Лещинскому Бах. Партита Баха со знаменитой Чаконой прозвучала бледно, неубедительно, не дав яркого представления о строгом монументализме Баха. Наиболее удачно прозвучала «Цыганка» Равеля. Дарование Лещинского бесспорно, но ему много еще нужно работать.

Виолончелист Герц Цомык — любопытное и сложное явление. Остро и живо воспринимающий и чувствующий музыку, Цомык исключительно искренне и ярко передает это в своем исполнении. Огромное дарование, виртуозное владение инструментом, густой и сочный звук выдвигают его в ряды выдающихся исполнителей, однако заметно вредит ему слишком необузданный темперамент, порой приводящий даже к некоторой вульгарности.

Руководство Дома культуры промкооперации сумело вовлечь в концертную работу Государственных академических ансамблей Наркомпроса УССР массового рабочего слушателя: все абонементы (около сорока концертов) уже закуплены рабочими организациями — фабриками, заводами».

Любопытно, что при ГААНИСе создается постоянно действующая художественно-творческая консультация. Можно понять, что преследовалась цель расширить возможности для ознакомления со вступающими в организацию молодыми исполнителями, а также для ведущейся по стране работы по выявлению молодых дарований. Доку-

менты свидетельствуют, что согласие стать консультантами при ГААНИСе выразили многие ведущие профессора, музыканты, и среди них — К. С. Михайлов (Киев), а также москвичи К. Г. Мострас, К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер.

Возможно те, кто знакомился с первым изданием книги «Вместе с музыкантами», поймает себя на мысли, что автор не только художник, актер, чтец, концертный организатор, но еще и историк, и писатель. Действительно, он подходит к явлениям исторически и социально, пытается, сколь возможно, не замыкаться в рамках темы, а живописать, в конце концов, о целой эпохе из жизни культурного возрождения Родины. Он так и видится мне, уже на склоне лет, но не утративший своего внешнего обаяния, стоящим с книгой посреди большой комнаты, где со стен глядят на него с фотографий друзья и соратники минувших годин. Он внимательно читает, обращается к справочникам, энциклопедиям, подходит к небольшому секретеру старинной работы, на котором разложены бумаги, рукописи, делает пометки, задумывается на мгновение, словно мелькнет перед ним любимый образ, чья-то оброненная фраза, забытая мелодия. Иногда его взгляд снова и снова останавливается на дарственной надписи Глазунова под фотографией: «Симпатичному Павлу Павловичу Когану в память устроенного им концерта 12 декабря 1923 года в Большом зале филармонии при моем участии. Душевно преданный А. Глазунов». И дата: «16 сент. 1925 г.» Встречи с Глазуновым — едва ли не лучшие страницы воспоминаний.

Вообще, вся глазуновская эпопея дана в книге как некое музыкальное построение с чередованием разных «мелодий»: картины Петрограда, еще не опомнившегося от потрясений гражданской войны, Глазунов в бедно убранной комнате, угнетенный потерей матери, его смущенный ответ на вопрос домоуправа о месте работы: «Я занимаюсь музыкой...», — такова, нащупывающая почву, первая часть эпопеи. Затем наступает как бы медленная часть — кантилена, — где раскрываются отдельные моменты биографии Глазунова, его музыкальные пристрастия, откровения. Потом темп увеличивается. Картина концерта под управлением Глазунова написана смелыми, уверенными штрихами, симпатии масс завоеваны. И финал — беседа после концерта. Совместная работа, общий успех сделали отношения короткими. Журчит беседа, легко рождается шутка, крепнет взаимопонимание, основанное на беззаветной любви к миру музыки.

Павел Павлович был влюблен в квартетную музыку, тонко в ней разбирался, изучал ее историю, верил в будущее. Он вообще не допускал мысли, что по-настоящему талантливое искусство, пусть даже оно кажется слишком изысканным, не дойдет до самой широкой аудитории. Он никогда не винил публику в неуспехе того или иного концерта, считал ходячую фразу «не дошло» лишь самоуспокоением того, кто потерпел фиаско. Полагал, что среди сотен людей, заполняющих зал, конечно, многие слабо разбираются в тонкостях исполнительского искусства, но коллективный «слух» людей обязательно отличит настоящее от фальшивки, воздаст должное концерту, если он даже построен по самому «академическому» канону. Думается, что в таком принципе кроется одна из кое-кому в прошлом непонятных причин ослепительного успеха смелых начинаний новаторов социалистического концертного дела.

С какой гордостью, схожей с ликованием, рассказывал отец об успехах Квартета Глазунова, одержанных в самых отдаленных уголках страны, о том, как в шахтерском клубе Донбасса яблоку негде было упасть и как радостно, дружно аплодировали люди, проработавшие трудную смену под землей, музыкантам, творениям Глинки, Бородина, Чайковского, Танеева. Еще я подумала: жаль, что ныне не чувствуется большого интереса филармоний к квартетному искусству, нет стимулов к созданию новых квартетов из числа молодых, оканчивающих консерваторию. Квартет как жанр стал исключением, а не правилом. Не наносится ли тем самым некоторый ущерб духовному воспитанию, полнокровному развитию музыкальной культуры в самом широком, всеобъемлющем значении этого понятия.

Много раздумий содержится в наследии отца на тему: роль музыканта-исполнителя в истории развития музыкальной культуры. Тема чрезвычайно интересная... Ученик играет прелюдию Шопена и справедливо получает за свое исполнение пятерку, он точно «сфотографировал» все ноты, обозначенные композитором. А пятерка-то обманчивая, она получена не за искусство, а за прилежность, может быть еще за быстро бегающие пальцы. Где та граница, которая пролегает между точным воспроизведением написанного композитором и творческим переосмыслением души произведения? Вопрос трудный и, кажется, до конца не разрешен и поныне, как, впрочем, никогда не могут быть окончательно исследованы пружины всякого сугубо индивидуального творчества.

Грубо говоря, сколько разных Бахов, Бетховенов, Шопенов, Листов, Прокофьевых, Хренниковых, Шуманов, Шо-

стаковичей дарят нам те, кто, исполняя творения великих композиторов, умеют пропустить их через себя, внести собственное понимание и переосмысление чувств, волновавших создателей вечно покоряющих нас симфоний, концертов, сонат, рапсодий. Иногда приходит на ум шутка со значением... «Встречаю я вчера, — рассказал мне некогда пианист Яков Зак, — другого пианиста — Натана Перельмана. Оказалось, мой друг приехал из Ленинграда в Москву и собирается играть в Большом зале консерватории e-moll'ный концерт Шопена. А я направляюсь в это время в Ленинград сыграть тот же концерт. Не правда ли, непроизводительные перевозки?» Конечно, сказанное гротеск и никакого отношения к проблемам организации концертов не имеет, тем более к тому формальному, бездушному отношению к гастролям исполнителей, которое проявляется в тех или иных формах и в наши дни.

«Мы приложили немало сил, — писал Павел Павлович, — чтобы приобщить широкие слои населения к музыкальной культуре. Но при этом иногда забывали, что подлинная культура не может строиться на пропаганде лишь тех видов искусства, которые и без того достаточно популярны и сравнительно легко доступны среднему слушателю. Доступное должно сочетаться с трудным. Трудное в искусстве — самое высокое, самое прекрасное, и постижение его приносит слушателю наиболее глубокое удовлетворение».

Павел Павлович не выносил посторонних звуков, нарушающих гармонию концерта, порицал манеру солистов долго и громко настраивать инструменты, когда публика уже приготовилась воспринимать искусство. Он нервничал, когда вдруг раздавался в зале кашель, приступы которого, подобно эпидемии, переносятся от одного слушателя к другому.

Кстати сказать, пусть не подумает читатель, что такое раздражение сродни самодурству: ведь не волен же, наконец, человек сдержать кашель. Однако, как это ни покажется парадоксальным, кашель — симптом падения внимания к исполняемому. Когда накал интереса велик, то в зале господствует чуткая тишина. Стоит лишь появиться симптому скуки, непонимания, и разрядка наступает в упомянутом виде. Словом, всё есть звенья одной цепи. Культура «бисов» стояла на очень большой высоте в группе исполнителей, которой руководил Павел Павлович. И сейчас, посещая концерты его питомцев, я замечаю, как сохраняют они эту когда-то привитую систему поведения на эстраде, определенного порядка выхода с поклонами, исполнения

«бисов» в таком количестве и чередовании, чтобы не пресытить публику, оставить последнее слово за артистом, сохранить неутоленным желание публики еще и еще раз вкусить радость общения с данным исполнителем.

Работая над архивами П. Когана в филиале Музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки, в бывшей квартире народного артиста СССР А. Б. Гольденвейзера, общаясь с его женой и сотрудницей музея — Еленой Ивановной, я обратила внимание на удивительно изящную программу. На великолепной меловой бумаге выделялся черный силуэт пианиста, занесшего пальцы над клавиатурой. Это своеобразное произведение искусства мой отец сдал в музей в числе других реликвий своей деятельности. Он ведь сам создавал эскизы плакатов, извещающих о концерте пока никому не известного исполнителя. При всем благородстве общего духа плаката, в нем обязательно присутствовала особенность, которая должна была остановить внимание человека, как обычно рассеянно взглянувшего на вывешенный на улице плакат. Чаще всего такой останавливающей внимание деталью оказывалось самое простое — изображение артиста в момент, когда он, допустим, поднял смычок, готовый извлечь звук из скрипки или виолончели. Неожиданным, а потому заинтересовывающим было изображение (впервые) просто красивых рук пианиста на клавиатуре. Тщательно подбирались краски, создавалась гармония шрифта и других компонентов того, что называется искусством плаката. В конце сороковых годов Центральный Дом работников искусств проявил интересную инициативу, устроив выставку плакатов П. П. Когана. Тем самым организаторы как бы закрепили за ним право считаться основоположником художественной, яркой и вместе с тем благородной, без тени вульгарности, концертной рекламы. К сожалению, сейчас эта традиция не считается обязательной. Мне кажется, напрасно. Еще не зная, что преподнесет концерт, публика относится к новому имени с естественной осторожностью (не тратить же вечер наугад), особенно в наши дни, когда телевидение вполне и с удобствами способно убить вечер.

Мне запомнилось, как однажды, в середине семидесятых годов, посетила концерт в Кисловодске отличной пианистки Мдивани. В зале, очень памятном мне по годам тридцатым, когда на концертах группы камерных исполнителей ГААНИСа бывало полно слушателей, в этот вечер присутствовало три (!) человека, лично знавших исполнительницу. Она играла прекрасно, не обращая внимания на гулкую пустоту в зале и на холодноватую темпера-

туру помещения, сковывающую пальцы. После концерта мы все трое зашли к пианистке. В концертном платье, поеживаясь от прохлады, она вызывала сострадание.

— Вы не удивляйтесь, — сказала она, — так бывает очень часто, никто толком не знает, что им преподнесет концерт камерной музыки, мы уже привыкли к пустым залам. Люди идут наверняка только на знакомую эстраду...

Все, о чем я только что сказала, это вещи ощутимые, в общем материальные — воздержание от частых выступлений, нарушающих строгость и требовательность самого исполнителя к себе, художественная реклама, ничего не имеющая общего с крикливым зазыванием западных плакатов, а лишь облегчающая начало сближения публики с новым именем. Но есть сторона духовная, которую объяснить еще труднее. Павел Павлович был в самом деле неразлучным со своими подопечными, между ним и молодыми исполнителями устанавливалась доверительная дружба, возникали такие отношения, когда незаметно для себя молодой человек, иногда считавший, что важно лишь, чтобы быстро бегали пальцы, начинает перенимать у своего наставника и старшего товарища влюбленность в другие виды искусства, любовь к чтению классической литературы, наконец, такие черты характера, которые очень украшают дальнейшую жизнь, а именно — товарищество, умение поддержать другого в трудную минуту, подсказать решение, когда кому-то кажется, что он в творческом тупике, — словом, в ГААНИСе царил добрый дух коллективизма и веселой дружбы. Летом они выезжали скопом в места отдыха трудящихся, где с успехом проходили вечера камерной музыки.

К каждому молодому исполнителю вырабатывался индивидуальный подход, сообразно его зрелости как музыканта, возрасту, характеру, привычкам, потенциальным возможностям. По свойству своего нрава отзывчивый, широкий, добрый, отец всегда с готовностью выслушивал самые разнообразные «исповеди» своих молодых друзей, помогал советом, чем только мог.

Слух о человеке, образно говоря, уничтожающем сорняки на пути молодого исполнителя к славе, распространился далеко за пределы Москвы. Часто в заветную квартиру на Ново-Рязанской являлись мамы в сопровождении своих «обыкновенных гениальных» детей. В прихожей они долго распутывали множество шарфов на шее и голове своего дитяти, снимали теплые покрытия с футляров скрипок или виолончелей, пространно извинялись за беспокойство, вручали рекомендательные письма.

Процедура прослушивания очень часто повторялась в нашей гостиной. Я обычно присутствовала на ней. Как кадры фильма, проходят передо мной маленькая Лиза Гилельс, азартно исполнявшая дуэты вместе с таким же юным Мишей Фихтенгольцем, Мура Бугачевская и Герц Цомык. Помню первое ошеломление от игры Эмиля Гилельса, скромного, еще мало кому известного юноши, обещавшего многое, а выполнившего еще больше. Молодой Ойстрах жил с нами под одной крышей. Свидетельствую, что он не занимался до седьмого пота (его искрящийся талант, видимо, того не требовал), и, как только выходил из-под наблюдения, раскладывал шахматную доску, к которой испытывал непреодолимое влечение. Через некоторое время он выписал из Одессы свою молодую жену Тамару, или Марочку, как он ее нежно называл. Она окончила Одесскую консерваторию по классу рояля, но не сделала это своей профессией. Человек нервный, с мятущейся душой, она не удовлетворялась ролью жены известного музыканта, стремилась сама быть творчески активной. Я тогда только что окончила школу Гнесиных, но профессии еще не выбрала, тянулась к литературному труду. И вот в какой-то день мы с Тамарой направили свои стопы в Дом печати (ныне Центральный Дом журналиста) и поступили на курсы журналистики. После этого я стала работать в «Правде», а Тамара — в «Комсомольской правде». О ней я вспоминаю здесь, так как ее личность — цельная, принципиальная — оказала свое благотворное влияние на Давида Федоровича. Ушла она из жизни вскоре после него. Вообще их врозь представить себе было трудно. Давид Ойстрах, или Додик, как все мы его называли, относился к жизни и людям так же нежно и легко, как смычок его без нажима касался струн, извлекая божественные звуки. Он любил шутку, остроумие исходило из него непосредственно, словно помимо его воли. Помнится, на вопрос пианиста Л., как он исполнил сонаты Скарлатти, Ойстрах ответил: «По-моему, эти вещи лучше было бы сыграть на пишущей машинке» (намек на голую виртуозность). Додик дружил с шахматным мастером Верлинским, почти совершенно глухим человеком. Ему ставили стул у самой эстрады на концертах Ойстраха. Последний неизменно спрашивал Верлинского:

— Как я играл?

— Ничего, — следовал ответ, — только очень тихо!..

Вообще, редкий день проходил в нашем доме без интересных встреч, музицирования. Сюрпризом стало появление в этой среде Николая Петровича Осипова, чье имя но-

сит сейчас Оркестр народных инструментов. Яркая личность, человек необыкновенного остроумия, высокой культуры, выдающийся музыкант, он, что называется, прозябал среди многих и многих «кадров» Гастрольбюро. Встретившись, Николай Петрович и Павел Павлович зажглись одной идеей, одной мечтой — заставить поверить, что балалайка не просто инструмент, входящий в оркестр. В руках виртуоза она должна была утвердить свое место как инструмент солиста. Быстро став большими друзьями, они шли к такой, с первого взгляда, фантастической цели, как альпинисты к неприступной вершине. Наступление это подготавливалось исподволь, тщательно, с учетом всех подводных рифов, могущих встретиться на пути. Николай Петрович, напряженный, как натянутая струна, готовил репертуар из произведений музыкальной классической литературы, что было делом нелегким, ибо специально для балалайки, оказалось, не так уж много сочинено произведений такого рода. Потребовались транскрипции. Готовились плакаты для «балалайкоабендов», где артист изображался словно слившийся в одном порыве с этим исконно русским инструментом, неподражаемо умеющим передавать самую душу народа. Первые концерты превзошли все ожидания. Публика устраивала исполнителю овации. Да и как могло быть иначе, когда его искусные руки летали словно птицы, извлекая чудесные звуки, виртуозно интерпретируя сочинения Листа, Чайковского, Шопена, Паганини...

Казалось бы, яркие дарования, разве не добились бы они признания без помощи встретившегося человека, сделавшего чужой успех целью жизни? Скорее всего, добились бы. Но, во-первых, как скоро? Во-вторых (а это можно было бы поставить и во-первых), на пути каждого молодого исполнителя, только что «вылупившегося» из консерватории, всегда стояло много соблазнов. Легкий путь манит. Приглашения участвовать в массовых концертах или, заполняя паузы, в вечерах знаменитых певиц или балерин сулили неплохой заработок и ощущение состоявшейся карьеры.

Не будет преувеличением сказать, что Павел Павлович прививал молодым дарованиям своеобразный аскетизм в отношении так называемых «радостей жизни». Пользуясь у своих питомцев безраздельным доверием и уважением, он категорически запрещал, до поры до времени, выступления в массовых концертах или гастроли только для заработка.

Было такое нелегко. Материальные затруднения лишали на первых порах молодых удовольствия обзавестись

красивыми вещами, одеться по моде, пригласить друзей в ресторан. Но те, кто неуклонно следовали подобным принципам, отказывали себе во всем, кроме ежедневного кропотливого, изнурительного труда, тщательной, продуманной подготовки к ответственным сольным выступлениям, вдумчивого прослушивания своих коллег, посещения театров, художественных выставок, чтения книг, всего того, что обогащает духовный мир человека.

Об этом, мне кажется, ярко говорит приведенная выше переписка. В письмах молодых Э. Гилельса, Д. Ойстраха, профессора П. С. Столярского, харьковского пианиста Леонида Сагалова настойчиво, как, вероятно, заметил читатель, звучит тема отбора, отработки, сочетания концертных программ. Проблеме недаром придается первостепенное значение. Она обсуждается всесторонне, профессионально, заинтересованно. Помните, как деловито относится к комплектованию программ одной из предстоящих гастрольных поездок Давид Ойстрах и переходит на официальную ногу в короткой фразе, адресованной П. Когану: «Сообщите Ваши коррективы по поводу программы».

Обсуждение программ идет на всем протяжении оживленной переписки с замечательным скрипичным педагогом, воспитателем ряда блестящих исполнителей Петром Соломоновичем Столярским. Скажу в скобках, что мне посчастливилось как-то посетить дом Столярского в Одессе. То была какая-то «машина по изготовлению талантов». Дети играли во всех уголках квартиры, включая ванную комнату и прочее, а сам маэстро расхаживал по этому «огороду» и образно подправлял исполнение. «Ваш мальчик, — говаривал он взволнованным родителям, — обыкновенный гениальный ребенок». Несмотря на комические остроты, Столярский действительно был самородком, умевшим отыскать жемчужное зерно, и потому, естественно, у него с Павлом Павловичем было хорошее взаимопонимание, не исключавшее, конечно, жаркие споры по некоторым вопросам, неизбежные расхождения во вкусах.

У нас в доме неоднократно бывал почтенный старец, знаменитый пианист и композитор, возглавлявший Московскую консерваторию, Александр Борисович Гольденвейзер.

Александра Борисовича я, естественно, молодым не помню. Ему тогда уже было, вероятно, около шестидесяти, и мне он казался глубоким стариком. Он был неразлучен со своей старшей сестрой, которую по юношеской привычке продолжал называть просто Таней. Когда он своим высоким голосом произносил, например, такую фразу: «Тогда к нам приезжал Танин поклонник...», трудно было удержать

улыбку при взгляде на старушку маленького роста, немного глуховатую и молчаливую. Один из этих поклонников, по определению Александра Борисовича, был «нехалявым». Что он подразумевал под этим словом, поясним примером.

В Петрограде объявили гастроли Комиссаржевской, и Таня поручила своему воздыхателю достать во что бы то ни стало билет на концерт знаменитой актрисы. Рыцарь ринулся в «бой» и отважно отправился на квартиру Комиссаржевской. Ему открыли двери, но как только он переступил порог, раздались оглушительный визг и крики. Оказалось, незадачливый («нехалявый») кавалер наступил на любимую собачку Комиссаржевской... Конечно, оставалось лишь убираться побыстрее, не то чтобы о чем-либо просить.

Когда Александр Борисович рассказывал такого рода притчи, Татьяна Борисовна преимущественно молчала. Слабый лучик света иной раз проскальзывал по ее лицу, когда она улавливала, что речь идет о ее молодости.

В редких случаях Александр Борисович делился краткими эпизодами своей жизни в Ясной Поляне. Запомнилось такое: однажды Лев Николаевич позвал его с собой в поездку на телеге в некую деревню, где крестьяне голодали. Везли хлеб, муку. Время было зимнее, морозное, и лошаденка, понукаемая возницей, с трудом вытаскивала сани из глубоких сугробов. И вот при въезде в деревню на путников набросилась стая огромных, злющих, голодных собак. Гольденвейзер, по его словам, испугался и не знал, что делать. Тем временем Лев Николаевич спокойно направился в гущу беснующихся собак, не спеша прошел к избе, и, странное дело, собаки успокоились, перестали лаять...

29 ноября 1946 года в Центральном Доме работников искусств СССР, а также 11 января 1947 года в Доме актера ВТО состоялись чтения нескольких глав рукописи «Вместе с музыкантами» со вступительным словом народного артиста СССР Александра Борисовича Гольденвейзера. Процитирую в сокращенном виде его выступление.

«Искусство исполнителя непрочно, несохранимо, неповторимо, однократно; оно приурочено к определенному, большей частью намеченному, сроку. Все это делает особенно важным вопрос о том, как организовать этот момент выступления исполнителя, чтобы дать ему возможность проявить лучшее, на что он способен.

Сам исполнитель, естественно, не может стать организатором своих выступлений — их кто-то должен для него организовать.

В прежние времена таким организатором являлся обычно импресарио, администратор, который или устраивал концерты артиста, платя ему за каждое выступление некоторую сумму, или же за определенный гонорар за каждый концерт организовывал концерты артиста.

У такого импресарио обычно отсутствовали какие бы то ни было интересы, кроме материальных. Артист интересовал его только с одной стороны: можно ли на нем заработать, и если можно, то сколько.

Такие предприниматели особенно охотно устраивали концерты даровитых детей, которых они безжалостно эксплуатировали и талант которых они в подавляющем большинстве случаев губили. Слишком ранняя эксплуатация этих юных артистов, бесконечное тасканье их с одной эстрады на другую надорвало их нервную систему и физическое здоровье; они завяли, не успев расцвесть...

С другой стороны, часть даровитых исполнителей не могла развернуться из-за отсутствия питающей среды: их не замечали, им не давали ходу, и, лишенные возможности проявить свое дарование, они так и не развернули своих, нередко богатых, природных данных.

В истории музыкальной организаторской деятельности отрадным исключением был Павел Павлович Коган. Он смотрел на работу с артистами не как на выгодное коммерческое предприятие, а как на ответственную и глубоко интересную задачу — помочь молодому начинающему артисту наиболее полно выявить свое дарование, дать ему возможность выступить в наиболее благоприятных условиях перед публикой и в своих выступлениях получать стимул к дальнейшему художественному росту.

Павел Павлович Коган умел находить даровитых молодых артистов, умел организовать их выступление так, что артист на них не растрачивал своего дара, а, наоборот, шлифовал, приобретал необходимый эстрадный опыт».

Свой взгляд на вещи высказали в рецензии на первое издание книги Д. Шостакович и С. Баласанян. «Яркие страницы» — так назвали они свою статью в «Советской культуре» от 19 мая 1964 года. Этот документ приведен в начале книги.

...В послевоенные годы, когда возраст и здоровье уже не позволяют действовать столь же активно, как прежде, Павел Павлович отдает предпочтение работе художника-оформителя, сделав исключение лишь для молодого Квартета имени Комитаса, глубоко его пленившего. Думаю, что не ошибусь: в становлении квартета, в его славе большая заслуга принадлежит П. П. Когану. Ценя во всяком деле

профессионализм, он принимает решение совершенствовать свое мастерство художника, поступает и прилежно посещает занятия в московском художественном вузе, осваивает школу одного из выдающихся наших художников-пейзажистов Леонида Викторовича Туржанского. Они подружились, беседовали на досуге вечерами, картины Туржанского, подаренные ученику, и по сей день украшают стены квартиры, перешедшей к внучке Павла Павловича Виктории Ивановне Смирягиной, хранящей также довольно редкое собрание книг и архивных материалов деда.

Послевоенное двадцатилетие отмечено упорным, кропотливым, придирчивым к себе самому трудом над данной книгой.

Как упоминалось выше, в шестидесятых годах он сотрудничает с музыкальной редакцией Радиокомитета, выступает с радиоочерками. 26 сентября 1967 года по первой радиопрограмме передавалось выступление П. П. Когана, посвященное опыту концертного организатора, изложенному в книге «Вместе с музыкантами» и вызвавшему многочисленные отклики радиослушателей. В частности, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор Московской консерватории Ю. И. Янкелевич указывал в письме в Радиокомитет: «Хочется отметить тонкие характеристики творческого облика Д. Ойстраха и Э. Гилельса, которые показывают, насколько П. П. Коган понимал, чувствовал и любил то самое индивидуальное, сокровенное, в чем, собственно, проявляется творческое «я» артиста, что, единственно, наполняет его исполнение смыслом и делает его подлинным художественным актом».

Этот радиоочерк как бы возвращает нас к истории и опыту работы концертного организатора, не утерявший и ныне своей свежести.

В опыте сделан акцент на «индивидуальной опеке». Быть может, слово, «опека» не лучшим образом передает желаемое. Речь идет о создании для концертанта такой атмосферы, которая бы всячески способствовала раскрытию его дарования, замыслов, артистического вдохновения.

Говорят, что искусство скульптора состоит в том, чтобы убрать все лишнее, мешающее сходству портрета с оригиналом. Таким «лишним» для концертанта является суета перед выступлением, которая мешает сосредоточиться, собраться внутренне, мобилизовать все свои духовные силы к одной цели — свиданию с публикой, каждый раз ожидающей чуда, слияния с музыкой. Вспомним, как об этом писал К. С. Станиславский: «Необходим не только телесный, но, главным образом, и духовный туалет перед спек-

таклем. Нужно, прежде чем творить, уметь войти в ту духовную атмосферу, в которой только и возможно творческое таинство».

В театре помогает актеру создать подобную атмосферу режиссер, да и весь коллектив настроен соответственно. В концертном деле музыкант ищет опоры у того человека, который должен стоять ближе всего к нему, — у концертного организатора.

При нынешнем широком масштабе концертной деятельности задача не из легких — суметь поставить работу так, чтобы исполнитель или, в крайнем случае, два-три исполнителя постоянно имели дело с определенным лицом, разделяющим с музыкантами ответственность за успех, скажем, гастрольной поездки. В понятие успех при этом надо будет включить обеспечение зала настроенным роялем, подходящим освещением и т. д., художественно выполненной рекламой. Присоединим сюда полное освобождение артиста от любых забот бытового порядка.

Но это еще не все. Есть моменты, которые не так легко поддаются строгому формулированию. Они опять же касаются области духовной, той жажды общения и поддержки, которые испытывает каждый человек в своей деятельности, а тем более артист. Не общения вообще, с кем-нибудь. А с человеком, который разделяет его думы и сомнения, с кем можно выверить то или иное творческое решение, даже иной раз поделиться в личном плане. Ведь все это — неразрывная часть целого, того, что принято называть творческим настроем.

Каждый артист способен описать это особое состояние по-своему. Дивная танцовщица Дункан, жалуясь на отвлекающие ее перед выступлением моменты, говорила: «Я не могу так танцевать. Прежде чем идти на сцену, я должна положить себе в душу какой-то мотор; он начинает внутри работать, и тогда сами ноги, и руки, и тело, помимо моей воли, будут двигаться. Но раз мне не дают времени положить в душу мотор, я не могу танцевать...»

Каким же должен быть ближайший сотрудник исполнителя, концертный организатор? Вопрос сложный по многим причинам. Он упирается в систему подготовки людей этой профессии и в разъяснение важнейшей роли их деятельности в поступательном развитии музыкальной культуры.

К этой проблеме сами музыканты, деятели культуры подходят с разных сторон. Нет сомнения, что она наболела и требует экстренного разрешения.

Предоставлю слово народному артисту РСФСР Игорю Федоровичу Ойстраху:

«Многолетняя концертная практика убедила меня в том, что в нашем деле проблемы творческие тесно связаны с организационными. И уровень организации выступлений, филармонические работы во многом определяют эффективность работы артиста». Тот самый Миша Фихтенгольц, который в начале тридцатых годов поражал слушателя таящимся в этом хрупком мальчике талантом, предстал как значительное явление в истории современной культуры, как большой музыкант, вдохновенный творец, мыслитель в искусстве. Он призывал филармонии пристальнее присмотреться к слушателю, преодолеть свое «недоверие» к нему. Это ведь снова к вопросу о том, что большое искусство всегда найдет путь к сердцам массового слушателя, тем более что он, этот слушатель, неизмеримо вырос и растет.

Хотелось бы особо отметить горячую заинтересованность в совершенствовании концертно-организационной системы, которую проявляет в наши дни руководитель Союза композиторов СССР Герой Социалистического Труда Тихон Николаевич Хренников, чье замечательное творчество с самого начала способствовало величайшему престижу советской музыки в мире. Выступая в печати, Т. Н. Хренников призывает к «систематической работе по повышению культурного уровня и эстетических запросов все более и более широких кругов населения...». Он выдвигает весьма привлекательную, с моей точки зрения, идею создания Общества друзей музыки.

На таком фоне задача воспитания кадров концертных организаторов нового типа вырисовывается во всей ее сложности и актуальности. Возможно, назрела пора создания для этого специального факультета в институтах культуры, пользующихся все большей популярностью.

Огромные резервы в деле пропаганды советской музыки, исполнительства открывает августовское 1985 года постановление ЦК КПСС «О мерах по улучшению использования клубных учреждений и спортивных сооружений». Музыкальная общественность справедливо считает, что постановление дает необычайно широкие возможности и права в решении наболевших проблем культурного развития, и вместе с тем чувствует особую ответственность за организацию концертной пропаганды, за духовный мир молодого современника.

Все это говорит о том, что не за горами благотворный перелом в постановке концертно-организационной деятельности, перелом, соответствующий тому необозримому простору для расцвета дарований, который обеспечили Октябрь, партия.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Много энергии, помимо организации артистической работы молодых музыкантов, отдал П. П. Коган налаживанию концертной деятельности чтецов. Это нашло свое отражение в шестидесятых годах в его выступлениях по радио и в печати с литературными портретами мастеров художественного слова. Желая более полно охарактеризовать деятельность и личность Павла Павловича, публикуем частично текст этих очерков-портретов.

*

Два вечера В. И. Качалова в Тбилиси состоялись 7 и 29 января 1942 года. В программе первого концерта — произведения Шекспира и Пушкина; в программе второго — Достоевский, Есенин, Блок, Маяковский.

Часто общаясь с Василием Ивановичем и как слушатель и как организатор его вечеров художественного слова, я никогда не мог отдать предпочтение тому или другому поэту в его всегда незабываемом исполнении. Он восторгался творчеством Владимира Маяковского, заражая восторгом даже ту часть публики, которая хранила к великому поэту холодное равнодушие. По-качаловски он читал отрывки из пьес Пушкина, А. К. Толстого, Горького, Андреева, вносил изменения в переводы Шекспира, приближая их к пониманию современного слушателя, читал «Тройку» из «Мертвых душ», летящую как птица. Исполняя «Кошмар Ивана Карамазова», Качалов впервые транспонировал его в совершенно другую смысловую тональность, отвергая мистическую философию смирения и реакционность «карамазовщины», утверждая протест против насилия.

Но с особенной, трудно поддающейся определению нежной искренностью он относился к поэзии Блока. В поэме «Двенадцать» он воспевал пафос освободительной борьбы народа, оставаясь верным призыву Блока: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию».

...Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

Качалов был положительно влюблен в Блока, горячо и «безмерно».

Он часто читал Есенина, восхищался его песнями о Родине, любил Есенина за его задушевную интимность, так трепетно волновавшую человеческое сердце.

Он читал Багрицкого, читал стихи молодых поэтов В. Гусева и Н. Дементьева, увлекался К. Симоновым, М. Светловым, Н. Тихоновым.

Любви поднимем кубок пенный
За счастье всей страны родной,
За всю красу земель бесценных,
За счастье бури боевой.
(Н. Тихонов)

И где бы ни выступал Василий Иванович, везде его появление, как молния, освещало и зажигало весь зал, вызывая в слушателе то пьянящее чувство восхищения, которое, по словам замечательного французского скульптора Родена, является крепким вином для благородных умов. Какие бы исполины искусства ни выступали с ним рядом, он всегда, как Эверест, возвышался над всеми. Качалов жил в искусстве и никогда не расставался с поэзией.

*

В биографии почти каждого большого художника есть творческие удачи, которые обгоняют его юность и зрелость, а иногда и старость. Исполнение Сергеем Балашовым «Турксиба» и «ЧТЗ» было ново, оригинально и талантливо.

Детство и юность Сергей Балашов провел на Урале, в тесном общении с массами рабочих, живя их настроениями, их идеалами, прислушиваясь к оркестровке заводов, пристально всматриваясь в социалистическую стройку, в календарь трудовых славных побед. Повышенная впечатлительность Балашова дала ему возможность создать средствами своего искусства как бы большие революционные поэмы, наполнив их воздухом строящихся гигантов, украсив их фольклором, введя в некоторые куски своих монтажей музыкальные мотивы народов Средней Азии.

«Я внимательно, — говорил Балашов, — страницу за страницей перечитал и прочитал комплекты «Челябинского рабочего», многотиражки «Наш трактор» и пачки ударных листовок-«молний», которые немало помогли в борьбе за темпы и качество стройки. Я изучил жизнь завода, историю и характер каждого цеха... познакомился и переговорил с сотнями ударников — строителей завода». Это был редкий материал для изучения, выхваченный пытливым артистом из окружавшей его жизни.

В работе над композицией «Турксиб» Балашов со свойственным его темпераменту жаром черпает материал из самых различных источников. Он неустанно разъезжал то на лесозаготовки, то на посевные, то на производственные объекты, всюду проводя беседы с рабочими, инженерами, крестьянами. Так постепенно, шаг за шагом, подлинные документы растягивали портфель артиста, так неуклонно рождалась захватывающая баллада о «Турксибе».

И вот после тщательных поисков, в итоге громадной затраты сил на шлифовку и ретушь композиции мы увидели у рампы Сергея Михайловича. Его худая, высокая, чуть сутулая фигура была облачена в простой серый костюм, без «бабочки», без белого жилета, без фрачных реверов и лаковых лодочек. Ни тени внешней парадности, ни намека на щегольской, концертный шик. Балашов обращался к зрительному залу с правдивым рассказом о той далекой пустыне, где десятки лет порабощенные народы влачили жалкое существование полудикарей. А теперь по освобожденной от гнета баев земле, преодолевая сыпучие пески, зной, отроги, ветры, смерчи, вой волков, идут новые люди, ложатся в ряд стальные рельсы, светящиеся на солнце, как серебряные колеи...

*

«Даму с собачкой» в концертном исполнении Дмитрия Журавлева я слушал не один раз с неослабным интересом и увлечением. И всегда лирика этой чеховской жемчужины была наполнена драматизмом и напряженностью.

Но однажды я встретился с «Дамой с собачкой» при совершенно других, неконцертных обстоятельствах. Это было, если память мне не изменяет, в 1942 году, когда под Можайском стоял враг, к столице рвались вражеские самолеты, глухо раздавались удары зенитных орудий, а ночное московское небо то и дело раскалывалось лучами прожекторов.

Как-то поздним вечером зашли ко мне, на Разгуляй, Дмитрий Журавлев и Натан Эфрос и остались у меня до

утра. Стояла сухая осень, в квартире было холодно, зябко, отчего люди и вещи ютились в одной небольшой комнате. Окно было наглухо завешено плотной синей бумагой, на столе догорал огарок свечи, а в полночь, когда в городе на некоторое время установилась тишина, Дмитрий Николаевич прочел «Даму с собачкой», безраздельно захватив всех слушателей, теснившихся подле него на диване.

Я затрудняюсь найти формальное определение исполнению Дмитрия Журавлева в эту памятную ночь. Никогда не забуду, как к хорошо знакомой и близкой мне трактовке «Дамы с собачкой», к хорошо запомнившемуся модулированию текста, к его рисунку, краскам, полутонам, паузам прибавилось нечто, бившее через край, заставляя воображение слушателя работать над множеством вопросов, встававших перед ним под давлением жизненной сущности момента. Это исполнение было неповторимым и, увы, несохранимо. Картина, созданная Журавлевым, была, конечно, далека от изображения войны, и в то же время война чувствовалась в его исполнении, как бы отражавшем дух эпохи, господствующей над сознанием и чувствами всех советских людей.

Вот почему и синяя вода Черного моря и полукруглая Ялтинская набережная, и гостиница «Славянский базар», и чистая трогательная любовь двух человеческих душ, их печаль и радость, их вера в лучшее — все это «смотрелось» на защитном фоне, сквозь призму великих потрясений.

«И решение будет найдено, и тогда начнется новая прекрасная жизнь...»

Очень интересно, со своей собственной кистью подходит Журавлев к портрету Владимира Маяковского.

Далекий от шаблона и копирования, Дмитрий Николаевич, исполняя поэзию Маяковского, нашел те верные пропорции, ту внутреннюю соразмерность между автором и исполнителем, которые с такой яркостью выражают чувства и мысли великого поэта, отвечающие благороднейшим идеям века. Вся жизнь искусства в пропорциях, в той золотой середине, которая на простом языке носит название гармония.

*

Артист большого творческого опыта и неисчерпаемого, не знающего преград трудолюбия, Эммануил Каминка исполняет с концертной эстрады главным образом художественную прозу. Он читает Чехова, Мопассана, Куприна, Горького, Салтыкова-Щедрина, Лондона, Шолом-Алейхе-

ма, Марка Твена, Симонова, Твардовского, Трифонова, Паустовского... При повторении некоторые рассказы в передаче Каминки постепенно отслаиваются, образуя, таким образом, «собрание избранных произведений», которые принимаются слушателем с повышенным интересом.

Не перегружая внимание слушателя, Каминка, однако, нередко останавливается на подробностях, если таковые обогащают исполнение. Так, например, в новелле Мопассана «Мадемуазель Фифи» он фиксирует воображение слушателя на деталях, подчеркивая характер французской новеллы и придавая ей найденными полутонами еще больше художественной достоверности и объема. Каминка мастерски показывает Фифи в самых контрастных ситуациях...

Эммануил Каминка тонко понимает значение смеха, чувствует его сложную природу, силу его удара, прибегая к нему и как к средству выражения суровых истин и как к выражению чувства радости, тонкой иронии, потешной импровизации. Забавное или комическое часто веселит, возбуждает, поднимает настроение, заставляя иной раз смеяться до упаду. После такого смеха еще больше хочется жить, радоваться солнцу, любить людей, трудиться...

Но бывает и другой смех, смех сатиры, смех гневной, острой карикатуры, грозный и бичующий. Этот смех хлещет без всякого милосердия, нанося пощечины по лжи, пошлости, невежеству...

•

В непринужденной позе, словно у себя дома, в тесном кругу друзей сидит в кресле с высокой спинкой Сурен Кочарян, ожидая наступления полной тишины в зале, чтобы открыть перед слушателем книгу — «это духовное завещание одного поколения другому, в котором записана огромная исповедь бурной жизни человечества» (*Герцен*). Тут и пленительные сказки «Тысячи и одной ночи», и гимны любви и борьбы Шота Руставели, и полулегендарный Гомер со своей «Одиссеей», которая льется, «как тихая, широкая, светлая река без волн, отражающая чисто и верно и небо, и берега, и все, что на берегах живет и движется». Работа Сурена Акимовича над Гомеровой «Одиссеей», независимо от высоких достоинств исполнения, представляется мне художественным подвигом. Уловить тяжелую поступь античного гекзаметра, перевести далекую «музу Гомерову» на покоряющий современного слушателя язык, повторить стародавние легенды в форме простодушного, стройного песенного повествования, подслушать, наконец,

вздохи Афродиты, рожденной из пены морской — все это в возможностях лишь на редкость одаренного рассказчика. А поэмы «Витязь в тигровой шкуре» или «Давид Сасунский»? Как колоритно и в то же время просто читает Кочарян о героизме, доблести и борьбе армянского и грузинского народов за свободную жизнь на родной земле.

Как исполнитель произведений восточного эпоса Сурен Кочарян не имеет соперников.

«Витязь в тигровой шкуре» — величайшее создание грузинского эпоса. Руставели переносит читателя в своеобразные, удивительные сферы познания, в покоряющей художественной форме повествует о мире и человеке. Напряженность и размах человеческих страстей, о которых говорит Руставели, подобно дантовским, излучает и поныне свет, мелодию и поэзию.

*

В конце 1935 года Юрий Эрнестович Кольцов пришел в нашу, только что открытую Студию мастеров художественного слова.

2 января 1936 года состоялся его первый вечер рассказов Мопассана и Чехова. С тех пор прошло много лет, почти треть века, а в моей памяти он оживает четко, со всеми подробностями. Помню, как после первых произнесенных Кольцовым фраз Чехова зал затих, словно очарованный новизной звучания слова, его одухотворенностью и какой-то прозрачной, безупречной искренностью. Была в этом звучании какая-то поэтическая монотонность, напоминающая монотонность осеннего пейзажа, если смотришь на него издали. Но, приблизившись, поражаешься великолепию и красочности окружающей растительности, различая на ней темную зелень сосен, желтые пятна клена, красные гроздья рябины, а на земле тонкую корочку льда, хрустящую под ногами... Во время чтения грустных повестей, «хмурых дней» выражение лица Кольцова, непроницаемое, как маска, вдруг под наплывом светлых переживаний оживлялось верой в красоту жизни, и тогда на слушателя набегали волны «Свежего ветра», какие дуют на зрителя с картины Левитана.

Сдержанными, скупыми интонациями Кольцов раскрывал за лирической внешностью чеховских новелл то неуловимое, что написано между строками, читается в подтексте и подразумевается в паузах. И если мелодия — душа музыки, а пластичность — душа вещей,, то интонация — душа слова.

Таким запомнился мне в те давние дни Юрий Кольцов.

*

Когда я вспоминаю об Антоне Шварце, перед моими глазами каждый раз возникает живой портрет большого художника и светлой души человека. Я услышал его впервые, если не ошибаюсь, в начале тридцатых годов в одном смешанном концерте, в Москве. Он произвел на меня большое впечатление исполнением «Памятника» Державина. Красиво, звучно и торжественно, с классической ясностью читал он:

Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный,
Металлов тверже он и выше пирамид;
Ни вихрь его, ни гром не сломит быстротечный,
И времени полет его не сокрушит...

После этого первого знакомства я уже не пропускал ни одного выступления Шварца, а в 1935 году нас сблизила совместная работа в Студии мастеров художественного слова. На протяжении многих лет я был свидетелем того гигантского перехода, который совершил Шварц на пути от вынужденных выступлений в роли комментатора к вечерам балерины Спокойской до высот солирующего чтеца, выступавшего в лучших залах и снискавшего у широких слушателей нашей страны большую любовь и искреннее признание. В эти же годы меня поразил стремительный культурный рост и взыскательность советского слушателя. Если в первые революционные годы он, как дитя, только начинал учиться ходить на камерные концерты, то в тридцатые годы, годы расцвета искусства наших выдающихся чтецов, слушатель вошел в концертные залы как участник концерта, как ценитель прекрасного, поднявшись на одну из верхних ступеней понимания серьезного исполнительского искусства. Без пресыщенного брюзжания, с тонким восприимчивым вкусом, он научился сосредоточивать внимание на тончайших оттенках, проникать в тайны подтекста, улавливать гармонические линии, нежные тона, лучистые интонации.

*

Новую форму поэтического дуэта создали мастера выразительной речи Натан Эфрос и Петр Ярославцев, обогатив его удачно найденными приемами, синкопическим диалогом и созвучием двух голосов. В результате большой подготовительной работы получился слаженный ансамбль, способный воспроизвести самую сложную литературную партитуру.

Дуэт был организован еще в первые годы революции. Произошла на редкость удачная встреча совершенно разных, если брать в отдельности, артистов, так блестяще спаянных в речевом ансамбле. Чувство ансамбля — «шестое чувство», это подарок природы, который не купишь ни за какие деньги, не получишь по протекции. Его редко встретишь даже в музыкальном ансамбле, где все написано и указано в нотах.

На основе собственной свободной «инструментовки» литературных произведений Эфрос и Ярославцев составили подлинный дуэт без одной фальшивой ноты, угнетающей слух. В этом жанре литературного дуэта они были монополистами. В каких бы регистрах и ритмах ни звучали их голоса, они в совершенстве владели и формой унисона, и напевностью речи, и аккордом, и речитативом, и диалогом голосов. Пожалуй, и сейчас их искусство не превзойдено у нас никем.

Особо хочется выделить литературные концерты Эфроса и Ярославцева, организуемые чаще всего для детей и подростков, а иногда и для юношества. Эта большая, плодотворная исполнительская работа вошла крупным разделом в их художественную деятельность.

Заглянув во время таких выступлений в зрительный зал, можно было увидеть перед собою целое поле, точно усеянное цветами синих, серых и карих глаз, освещенных счастьем ожидания радостной минуты, когда на эстраде появятся хорошо знакомые большие волшебники. Просто дух захватывало! И дети пристально, с широкими улыбками и полуоткрытыми от удовольствия ртами всматривались в Эфроса и Ярославцева, готовых раскрыть перед ними таинственную шкатулку, наполненную сказками, правдивыми историями, необыкновенными сюрпризами, удивительными приключениями, уносящими в мир красочной и прихотливой фантазии.

*

В своих постановках Театра одного актера Владимир Яхонтов часто обращался к музыке, удачно используя «это чудо», которое сближает мечту с действительностью, мысль с чувством, зрительный зал с мастером художественного слова. Вместе с тем далеко не всем чтецам дана способность объединить в одном гармоническом сплаве слово и музыку. Отклонение от чистого звука или интона-

ции, хотя бы едва заметное, приводит к фальшивой ноте, к наигранности, к невысокого сорта чувствительности.

В состоянии никогда не покидающего его творческого волнения, Яхонтов создавал одну за другой литературные композиции, черпая для них материал не только в поэзии и музыке, но и в политике, социологии, философии, публицистике и в живой действительности текущего времени. Яхонтов, работая над своими поэмами, говорил: «Я не ученый, я работник искусства, который захотел делать свое дело в помощь ученому, не конкурируя с ним и не оспаривая его».

Влюбленный в работу Владимира Ильича Ленина «Что делать?», Яхонтов создал композицию «Надо мечтать», которая поглощала его до самозабвения. В нее входили и воспоминания о Ленине, и фрагменты из его сочинений, и Плеханов, и Маяковский, и Писарев. В эту грандиозную композицию Яхонтов включил произведения Баха, Бетховена...

Во время Великой Отечественной войны Владимир Яхонтов выступал на передовых позициях, прославляя героических воинов своей Родины, и читал, где только было нужно и возможно. Он читал на автомобильном заводе, на фабриках, в метро во время воздушных тревог, в Домах ученых, в красноармейских частях, в осажденном Ленинграде, на кораблях, в рабочих клубах... Его можно было встретить у памятника Пушкина на Тверском бульваре, где, окруженный толпой прохожих, он читал Пушкина и Маяковского.

Чем больше вспоминаешь чтение Яхонтова, чем больше вслушиваешься в оставшиеся записи, тем сильнее убеждаешься, что в его исполнительском творчестве отстоялись новые черты искусства художественного слова. Поражает глубина, связь с современностью, трибунность.

КОММЕНТАРИИ

1. Синельников Николай Николаевич (1855—1939) — народный артист РСФСР. Крупнейший режиссер и актер, ветеран русского провинциального театра, которому он посвятил 50 лет своей сценической деятельности. В 1899—1909 годах — режиссер театра Ф. А. Корша. С 1910 года до конца жизни работал в Харькове.
2. Мордкин Михаил Михайлович (1881—1944) — русский танцовщик, постановщик и педагог. Работал в Большом театре с 1900-го до 1909 года. В 1909 году выступал в антрепризе Дягилева. Вернувшись в Большой театр, работал там до 1923 года. С 1923 года жил в США.
3. Каталани Анджелика (1780—1849) — итальянская оперная певица (колоратурное сопрано), гастролировавшая в России в 1820 году. Пушкин упоминает о ней в «Евгении Онегине».
4. Виельгорский Михаил Юрьевич (1788—1856) — русский композитор и музыкальный деятель, один из ранних русских симфонистов. Дом братьев Матвея и Михаила Виельгорских являлся в Петербурге крупнейшим музыкальным центром столицы, где собирались такие музыканты, как Глинка, Лист, Шуман...

   Беляев Митрофан Петрович (1836—1903) — пропагандист русского композиторского творчества. В 1884 году учредил Глинкинские премии за талантливые произведения русских композиторов, в 1885 году основал «Русские симфонические концерты», в 1891-м — «Русские квартетные вечера». Им же основано в Лейпциге издательство, также пропагандировавшее музыку русских композиторов. Музыканты, сгруппировавшиеся вокруг него, получили название «Беляевского кружка».

   Мамонтов Савва Иванович (1841—1919) — организатор оперного театра (1885), на сцене которого исполнялись оперы современных русских композиторов. Вокруг основанной им «Частной оперы» сплотились талантливые певцы, композиторы, художники.

   Третьяков Павел Михайлович (1832—1898) — основатель картинной галереи, художественного музея мирового значения. Третьяков был просвещенным меценатом. Обладая редким та-

лантом ценителя искусства, он безошибочно вел собирание картин. Деятельность П. М. Третьякова была высоко оценена В. В. Стасовым, Л. Н. Толстым, И. С. Тургеневым и многими знаменитыми русскими художниками. В 1918 году В. И. Ленин, подписывая декрет о национализации галереи, присвоил ей наименование Государственной Третьяковской, тем самым высоко оценив заслугу П. М. Третьякова и увековечив его имя.

Дягилев Сергей Павлович (1872—1929) — театральный деятель, издатель журнала «Мир искусства», организатор художественных выставок в Петербурге и гастролей русского балета в Париже, Лондоне, городах Америки.

Бахрушин Алексей Александрович (1865—1929) — основатель театрального музея в Москве. В 1918 году по предложению В. И. Ленина музею было присвоено имя Бахрушина, а Алексей Александрович был назначен его пожизненным директором. В музее Бахрушина собраны богатые рукописные, иконографические и мемориально-вещевые фонды.

Цветков Иван Евменьевич (1845—1917) — коллекционер. Созданная им галерея, завещанная владельцем в 1909 году городу Москве, была известна прекрасным подбором рисунков русских художников. В 1924 году цветковская галерея была объединена с Третьяковской и стала ее отделом рисунков.

Остроухов Илья Семенович (1858—1929) — художник-пейзажист, автор знаменитой картины «Сиверко» (1890). Известен также как коллекционер и знаток искусства. Созданный им Музей русской иконописи и живописи впоследствии вошел в состав Третьяковской галереи.

5. Головин Александр Яковлевич (1863—1930) — театральный декоратор и живописец, народный артист РСФСР. С 1912 года действительный член Академии художеств. Его постановки оперных и драматических спектаклей («Псковитянка», «Севильский цирюльник», «Женитьба Фигаро», «Маскарад») являются и поныне образцами театрального оформления спектакля. Головин находился в большой дружбе с Шаляпиным. Известны его портреты Шаляпина в ролях Фарлафа, Олоферна, Демона, Бориса Годунова, Мефистофеля в операх Бойто и Гуно.

Коровин Константин Алексеевич (1961—1939) — живописец и декоратор; друг Шаляпина и автор его известных портретов. Ученик В. Д. Поленова. В его поздних работах заметно влияние импрессионизма.

6. Левицкий Дмитрий Григорьевич (1735—1822) — знаменитый русский портретист XVII века. Автор многочисленных портретов, находящихся в различных музеях, особенно в Третьяковской галерее и Русском музее (Ленинград). Выделяются созданные им живописные образы Дидро, Новикова, Демидова, У. Мнишек.

7. Гоген Поль (1848—1903) — французский живописец и скульптор. Его живописные полотна, обычно большого размера, носят монументально-декоративный характер. Они статичны, замкнуты и ритмичны. Гоген имел исключительное воздействие на западную и русскую живопись. Его влияние сказалось на раннем периоде творчества Кузнецова и Сарьяна. В Москве и Ленинграде во французском отделе музеев имени Пушкина находится много работ Гогена.

8. Щукин Сергей Иванович (1854—?) — коллекционер, собиратель произведений новейших французских художников (Клод Моне, Сезанн, Гоген, Дерен, Пикассо, Марке, Матисс). В 1911 году Щукин пригласил Матисса в Москву. Пребывание в Моск-

ве произвело на Матисса большое впечатление, особенно иконопись Андрея Рублева. Из национализированных в 1918—1919 годах коллекций С. Щукина и И. Морозова был образован Музей нового западного искусства, названный РоменомРолланом «роскошной французской симфонией под дружественным небом СССР».

9. Тарновский Сергей — профессор Киевской консерватории. В первые годы Советской власти уехал за границу.
Эрденко Михаил Гаврилович (1885—1940) — скрипач, заслуженный деятель искусств РСФСР (1934), профессор Московской консерватории. Много и успешно концертировал по Советскому Союзу и Западной Европе, в Японии.
Пухальский Владимир Вячеславович (1848—1933) — пианист и композитор, директор Киевского отделения Русского музыкального общества, а затем директор и профессор Киевской консерватории.
Блуменфельд Феликс Михайлович (1863—1931) — композитор, пианист, дирижер петербургского Мариинского театра (1898—1918), профессор Петербургской, Московской, Киевской консерваторий, директор Киевской консерватории, заслуженный деятель искусств РСФСР.
Михайлов Константин Николаевич (1882—1961) — украинский советский пианист, заслуженный деятель искусств УССР (1945). Ученик В. В. Пухальского. С 1917 года — профессор.
10. Нейгауз Генрих Густавович (1888—1964) — пианист и музыкальный писатель, народный артист РСФСР (1956). Племянник Ф. Блуменфельда и двоюродный брат К. Шимановского. Ученик Л. Годовского. С 1922 года — профессор Московской консерватории, создатель одной из крупнейших пианистических школ.
11. Делакруа Эжен (1798—1863) — французский живописец, представитель романтизма во французском искусстве. Автор революционных и исторических картин, отличающихся страстностью в изображении событий и переживаний героев. В колористическом отношении Делакруа является предшественником импрессионизма. Известен его «Дневник», не утративший своей ценности и поныне.
12. Лешетицкий Теодор (Федор Осипович, 1830—1915) — польский пианист и педагог, профессор Петербургской консерватории, учитель многих талантливых пианистов, среди которых Есипова, Пухальский, Климов. В 1880 году Лешетицкий женился на Есиповой. Мысли Лешетицкого о фортепианной игре записаны и систематизированы его учениками.
Есипова Анна Николаевна (1851—1914) — пианистка, за которой упрочилась мировая слава. Ее имя ставили рядом с именем Антона Рубинштейна. Она много концертировала в России и за границей: в Германии, Франции, Бельгии, Англии и, наконец, в Америке. В одном только Нью-Йорке Есипова в течение одного сезона (1876/77) дала 37 концертов.
13. Кругликова Елизавета Семеновна (1865—?) — мастер офорта и силуэта, профессор Академии художеств. Звонкое сочетание черных и белых плоскостей в графическом искусстве Кругликовой сближает ее с лучшими графиками конца XIX и начала XX века, в частности с швейцарским художником Валлотоном (1865—1925), — автором замечательных портретов Достоевского и Бакунина.
14. Асафьев (Игорь Глебов) Борис Владимирович (1884—1949) — крупнейший русский советский музыковед, композитор и музыкальный деятель, народный артист СССР (1946), академик. Ав-

тор балетов «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник». Кроме крупных музыкальных трудов им написано исключительное по глубине произведение, посвященное живописи: «Русская живопись — мысли и думы».

15. Каратыгин Вячеслав Гаврилович (1875—1925) — советский музыкальный критик, композитор и педагог. Известен исследованиями о Мусоргском; редактировал его музыкальное наследство.
16. Метиер Николай Карлович (1880—1951) — известный русский композитор и пианист. Ученик Сафонова. С 1921 года жил за границей.
Шимановский Кароль (1882—1937) — польский композитор и пианист. Участник «Молодой Польши». Профессор и директор консерватории в Варшаве. Один из выдающихся польских композиторов XX века.
17. Барер Симон (1896—1951) — пианист-виртуоз, ученик Есиповой и Блуменфельда, с большим успехом выступал в 20-х годах, с 1929 года жил и концертировал за рубежом.
18. Энгель Юлий Дмитриевич (1868—1927) — известный музыкальный критик. Автор многочисленных статей в русской периодической прессе и музыкальных произведений.
19. Корто Альфред (1877—1962) — французский пианист. В 1903 году основал совместно с Жаком Тибо и Пабло Казальсом знаменитое трио. Как дирижер гастролировал в СССР в 1936 году.
20. Гофман Иосиф Казимир (1876—1957) — польский пианист, педагог, композитор. В 1892—1894 годах совершенствовался у А. Г. Рубинштейна, в период с 1896-го по 1913 год был тесно связан с русской музыкальной культурой, ежегодно концертировал в России. Рахманинов очень высоко ставил Гофмана, постоянно восхищался его искусством. Гофман создал целую школу, усовершенствовавшую приемы рубинштейновского пианизма. Как композитор выступал иногда под псевдонимом Михаил Дворжик.
Годовский Леопольд (1870—1938) — пианист, композитор и музыкальный педагог. Родом из Вильнюса. Окончил Высшую музыкальную школу в Берлине; учился также в Париже у Сен-Санса. В 1909—1912 годах руководил Школой мастеров фортепианной игры в Музыкальной академии в Вене. Как виртуоз не имел себе равных. Большим распространением пользуются его концертные обработки шопеновских этюдов, а также симфонические обработки вальсов Иоганна Штрауса.
21. Левин Иосиф Аркадьевич (1874—1944) — русский пианист, с 1919 года поселился в Нью-Йорке, где преподавал в Джульярдской школе.
22. Ауэр Леопольд Семенович (1845—1930) — прославленный педагог, скрипач (ученик Иоахима) и дирижер. Основатель струнного квартета Русского музыкального общества. Родился в Венгрии. В 1868 году поселился в Петербурге. В 1868—1917 годах — профессор Петербургской консерватории. В числе учеников Ауэра — М. Полякин, Я. Хейфец, Е. Цимбалист, Ц. Ганзен, М. Эльман, Х. Ахрон, Н. Мильштейн.
23. Марто Анри (1874—1934) — французский скрипач и композитор. Концертировал в России, в 1924 году приезжал в СССР.
Хейфец Яша (р. 1901) — ученик Ауэра. С 1917 года живет в США. В 1934 году концертировал в СССР.
Коциан Ярослав (1883—1950) — чешский скрипач, профессор Пражской консерватории. В 1907—1908 годах работал в Одессе. В течение двух лет (1908—1909) возглавлял лучший в свое время Квартет имени герцога Мекленбурга-Стрелицкого.

24. Гвадаинини Лоренцо (1695—1745) — известный итальянский мастер, ученик Страдивариуса.
25. «Дьявольские трели» — произведение итальянского скрипача и композитора Джузеппе Тартини (1692—1770).
26. Серов Валеитин Александрович (1865—1911) — великий русский живописец и график, передвижннк, член «Мира искусства», автор портретов миогих знаменитых музыкантов. Сын А. Н. Серова (1820—1871), известного русского композитора и критика.
27. Стасов Владимир Васильевич (1824—1906) — музыкальный и художественный критик. Как критик Стасов был горячим пропагандистом иовых направлений русского искусства: в живописи — «передвижничества», в музыке — новой русской школы Балакирева, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова.
28. Лядов Анатолий Константинович (1855—1914) — крупный русский композитор, педагог и дирижер.
29. Микеланджело Буонарроти (1475—1564) — гениальный итальянский скульптор, живописец, архитектор и поэт, величайший художиик Высокого Возрождения. Творческая личность Микеланджело — это один из высочайших взлетов человеческого геиия, с которым можно сопоставить таких величайших художников слова, как Данте, Шекспир, Пушкин, Лев Толстой.
30. Смирдин Александр Филиппович (1795—1857) — петербургский издатель и книготорговец; основатель первого русского толстого журиала «Библиотека для чтения». Издавал большое количество русских писателей. В книжной лавке Смирдина бывали писатели и поэты. Часто заходили к Смирдину Пушкин, Жуковский, Крылов.
Сытин Иван Дмитриевич (1851—1934) — издатель популярных книг по всем отраслям знания, лубочных книжек и газеты «Русское слово». Крупиейшие русские писатели, художники и видные общественные деятели высоко ценили издательскую деятельность Сытина. Советское правительство назначило Сытину персональную пенсию.
31. Трубецкой Павел Петрович (1867—1938) — скульптор, тонкий мастер пластической формы. Автор памятника Александру III. По определению современников, Трубецкой создал политически насыщенный образ, одновременно реалистический и символический.
32. Северная Пальмира — образное название Петербурга, которое впервые было применено поэтом Г. Р. Державиным. Пальмира — древний политический центр Сирии.
33. Коломийцев Виктор Павлович (1868—1936) — русский музыкальный критик и переводчик.
34. Ершов Иван Васильевич (1867—1943) — певец (драматический тенор), народный артист СССР (1938). Солист Мариинского театра, позднее — Ленинградского театра оперы и балета. Вместе с Шаляпиным выступал в «Фаусте», «Хованщине» и «Юдифи».
35. Бихтер Михаил Алексеевич (1881—1947) — пианист-ансамблист и дирижер, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор Ленинградской консерватории.
Духовская Вера Осиповна — камерная певица. В 20-х годах выступала в ансамбле с М. Д. Бихтером.
36. Оссовский Александр Вячеславович (1871—1957) — русский советский музыковед. Доктор искусствоведения, член-корреспондент АН СССР. Профессор Петербургской (Ленинградской) консерватории.
37. Купер Эмиль Альбертович (1877—1960) — известный русский

дирижер. Дирижировал в оперных театрах Киева, Москвы, Петербурга, а также спектаклями «Русских сезонов» в Париже. С 1919 года работал в Мариинском театре и консерватории. С 1928 года в США.

38. Бродский Исаак Израилевич (1884—1939) — живописец и рисовальщик, один из любимых учеников Репина. Автор известных картин «В. И. Ленин в Смольном» и «Расстрел 26 бакинских комиссаров».

39. Дворищин Исай Григорьевич (1876—1942) — хорист, актер, режиссер ГАТОБа имени С. М. Кирова (бывш. Мариинский); заслуженный артист РСФСР; секретарь Шаляпина.

40. Фильд Джон (1782—1837) — пианист, композитор и педагог, по происхождению ирландец. С 1802 года жил в России (Петербург, Москва). У Фильда учились игре на фортепиано М. И. Глинка, А. Н. Верстовский, А. И. Дюбюк и др.
Гензельт Адольф Львович (1814—1889) — пианист, педагог и композитор. По происхождению немец. С 1838 года жил в Петербурге. У него учились выдающиеся пианисты: Нейлисов, Зверев, В. Стасов, Садольская. Незадолго до кончины он вошел в состав профессоров Петербургской консерватории.

41. Д'Альбер Эжен (1864—1932) — пианист и композитор, ученик Ференца Листа. В 80-х годах приезжал с концертами в Москву.
Рейзенауэр Альфред (1863—1907) — немецкий пианист и композитор. Концертировал в России с огромным успехом. Музыкант замечательного дарования, владевший исключительным по красоте и глубине звуком.

42. Рислер Эдуард Жозеф (1873—1929) — французский пианист, ученик д'Альбера, профессор Парижской консерватории. Гастролировал в России. О нем вспоминает А. Б. Гольденвейзер как о прекрасном исполнителе с истинно французской законченностью и чрезвычайно благородным характером фразировки. Впоследствии он выступал за границей с исполнением всех фуг Баха.
Пауэр Макс (1866—1945) — немецкий пианист, приезжавший в Москву в 1901—1902 годах, впоследствии профессор и директор Лейпцигской консерватории. Это был первый пианист в Европе, исполнявший публично все сонаты Бетховена. В Москве он также исполнил цикл бетховенских сонат и имел очень большой успех.

43. Бузони Ферруччо Бенвенуто (1866—1924) — итальянский пианист и композитор. В 1890/91 году профессор Московской консерватории (после получения им Рубинштейновской премии по композиции). «В противоположность графической четкости и бескрасочности звука классической фортепианной техники, Бузони создал новый фортепианный колорит, и в этом заключается одна из заслуг его как пианиста». Большой популярностью пользуются его многочисленные концертные обработки сочинений Баха и Листа.

44. Николаев Леонид Владимирович (1878—1942) — пианист и композитор, профессор Ленинградской консерватории, доктор искусствоведения, народный артист РСФСР.

45. Юдина Мария Вениаминовна (1899—1970) — советская пианистка и педагог. Ученица Л. В. Николаева. Профессор Ленинградской, Тбилисской, Московской консерваторий, Музыкально-педагогического института имени Гнесиных.
Софроницкий Владимир Владимирович (1901—1961) — советский пианист и педагог. Ученик Л. В. Николаева. Профессор Ленинградской и Московской консерваторий, заслуженный дея-

тель искусств РСФСР (1942), лауреат Государственной премии СССР (1943).

46. Мекленбургский квартет — русский струнный квартет. Основан в 1895 году меценатом Г. Г. Мекленбургом-Стрелицким. В первом составе партию первой скрипки исполнял Б. Каменский, в 1908—1910 годах — Я. Коциан, в 1910—1918 годах — К. Григорович. Мекленбургский квартет концертировал в России и за границей.

47. Страдивариус Антонио (1644—1737) — мастер смычковых инструментов. Ученик Н. Амати. Жил в Кремоне. Созданные им инструменты до настоящего времени остаются вне сравнения как по красоте и полноте звука, так и по художественной законченности формы.

48. Дунович Ольга — пианистка, окончила Московскую консерваторию по классу профессора А. Б. Гольденвейзера.

49. Голенищев-Кутузов Арсений Аркадьевич (1848—1913) — граф, поэт. В 70-е годы был близок с Мусоргским, положившим на музыку несколько циклов его стихотворений. Тема смерти, умирания пронизывает многие произведения поэта.

50. Шестакова Людмила Ивановна (1816—1906) — музыкальный деятель, сестра М. И. Глинки.

51. Вольф Гуго (1860—1903) — австрийский композитор. Его вокальная лирика вошла в репертуар советских камерных певцов. Сибелиус Ян (1865—1957) — финский композитор. У советских слушателей большим успехом пользуется его Концерт для скрипки с оркестром.
Варламов Александр Егорович (1801—1848) — русский композитор и вокальный педагог, автор популярных песен и романсов, которые и в настоящее время не сходят с эстрады.

52. Гурилев Александр Львович (1803—1858) — русский композитор, скрипач, пианист и педагог, автор популярных и в наши дни романсов и песен, многие из которых стали народными.
Булахов Петр Петрович (1822—1885) — русский композитор, автор романсов «Тройка», «Тихо вечер догорает» и др.

53. Оленина-д'Альгейм Мария Алексеевна (1869—1970) — камерная певица (меццо-сопрано), создавшая особое направление в вокальном исполнительском искусстве. В центре ее громадного репертуара всегда находились произведения композиторов «Могучей кучки». В 1908 году Оленина основала одновременно в Москве, Петербурге и Париже музыкальное общество «Дом песни».

54. Барсова Валерия Владимировна (1892—1967) — советская певица, народная артистка СССР (1937).

55. Долуханова Зара (р. 1918) — певица (меццо-сопрано), народная артистка РСФСР (1956), лауреат Ленинской премии (1966).
Малюта Анна — певица, ученица Зои Лодий.

56. Мурильо Бартоломе Эстеван (1617—1682) — испанский живописец. Мурильо широко представлен в Эрмитаже.

57. Ахматова Анна (псевдоним Анны Андреевны Горенко. 1889—1966) — русская советская поэтесса.
Судейкин Сергей Юрьевич (1883—?) — живописец и декоратор. Участник выставок «Голубая роза» и «Мир искусства». Автор «пейзанских пасторалей», стилизованных под русский лубок и старинные фарфоровые статуэтки.

58. Голицын Николай Борисович (1794—1856) — русский поэт и музыкант (виолончелист). Долго жил за границей, в Вене встречался с Гайдном. Пропагандировал творчество Бетховена.

59. Боткин Василий Петрович (1811—1869) — писатель, сын крупного чаеторговца. Любитель и знаток искусства. В молодые годы был близок с Белинским, Грановским, Станкевичем. После реформы 60-х годов перешел в лагерь реакции.
60. Одоевский Владимир Федорович (1804—1869) — русский писатель и музыкальный деятель, композитор, зачинатель русской музыкальной критики. Друг Глинки и Даргомыжского, он сыграл видную роль в истории музыкальной культуры. Музыкальные интересы Одоевского нашли отражение в его литературном творчестве (новеллы «Себастиан Бах», «Последний квартет Бетховена»).
61. Соллогуб Владимир Александрович (1813—1882) — русский писатель, автор нашумевшей в свое время повести «Тарантас».
62. Давыдов Карл Юльевич (1838—1889) — виолончелист, ансамблист, композитор, педагог и музыкальный деятель, профессор и директор Петербургской консерватории.
63. Лауб Фердинанд (1832—1875) — чешский скрипач. С 1866-го по 1874 год — профессор Московской консерватории. П. И. Чайковский высоко ценил Лауба. Их связывала «нежнейшая и сердечнейшая дружба». Третий квартет Чайковского посвящен памяти Фердинанда Лауба.
64. В 1871—1876 годах прошлого столетия П. И. Чайковский сотрудничал в газете «Русские ведомости» в качестве музыкального критика. Впоследствии критическое наследие композитора было собрано его братом Ип. И. Чайковским и издано под названием «Музыкальные фельетоны и заметки» (М., 1898; второе издание вышло в 1953 году под названием «Музыкально-критические статьи»).
65. Гржимали Иван Войтехович (1844—1915) — скрипач и педагог, заслуженный профессор Московской консерватории. После смерти Лауба возглавил струнный квартет РМО.
Бродский Адольф (1851—1929) — русский скрипач. Профессор Московской консерватории (1875—1879). С 1895 года жил в Англии, профессор музыкального колледжа в Манчестере. Первый исполнитель скрипичного концерта Чайковского. Концерт для скрипки с оркестром был посвящен композитором А. Бродскому и им был исполнен в первый раз в Вене 4 декабря 1879 года под управлением Ганса Рихтера.
66. Рубинштейн Николай Григорьевич (1835—1881) — пианист, дирижер. С 1866 года до конца жизни был директором и профессором Московской консерватории. Брат А. Г. Рубинштейна
67. «Чешский квартет». Полувековая деятельность «Чешского квартета», созданного в 1891 году виолончелистом, профессором Пражской консерватории Ганушем Виганом (1855—1920), — сверкающая полоса в истории развития мирового исполнительского квартетного искусства. В богатейшем репертуаре квартета большое место отведено пропаганде произведений Чайковского, Танеева, Глазунова, Бородина, Рубинштейна и других русских композиторов. Творческое содружество Танеева с «Чешским квартетом» продолжалось до конца жизни Сергея Ивановича. Свой Четвертый струнный квартет Танеев посвятил «Чешскому квартету».
68. Шевчик Отакар (1852—1934) — чешский скрипач-педагог. В 1874—1892 годах работал в России, с 1892 года профессор Пражской консерватории, в 1909—1919 годах профессор Школы мастерства Музыкальной академии в Вене.

69. Капе́ Люсьен (1873—1928) — французский скрипач, руководитель и первый скрипач созданного им квартета в составе: Капе, Морис Эрвит, Анри и Марсель Казадезюс.
70. Вильом Жан Батист (1798—1875) — французский инструментальный мастер, получивший известность своими имитациями скрипок Страдивариуса.
71. Леонтович Николай Дмитриевич (1877—1921) — композитор, собиратель музыкального фольклора.
72. Спендиаров Александр Афанасьевич (1871—1928) — композитор, дирижер и педагог, народный артист Армянской ССР (1926).
73. Гварнери — семья итальянских мастеров смычковых инструментов XVII—XVIII веков. Наиболее известен Джузеппе Гварнери, прозванный дель Джезу (ок. 1687 — ок. 1745).
74. Дега Эдгар (1834—1917) — французский живописец и рисовальщик, близкий к импрессионизму. Мастер в изображении движения, он с необычайной остротой фиксировал моментальные зрительные впечатления (изображения танцовщиц, скаковых лошадей и др.).
75. Поло Марко (1254—1323) — итальянский путешественник, первый исследователь внутренней Азии.
76. Журден — персонаж из комедии Мольера «Мещанин во дворянстве».
77. Бьерисон Бьернстьерне (1832—1910) — норвежский писатель и общественный деятель.
78. Хальворсен Юхан Август (1864—1935) — норвежский композитор, дирижер и скрипач-виртуоз, автор музыки к драматическим спектаклям и симфонических сочинений.
79. Синдинг Кристиан (1856—1941) — норвежский композитор и пианист, автор двух опер, четырех симфоний, фортепианного и скрипичного концертов, ансамблевой и фортепианной музыки, песен.
80. Буш Адольф (1891—1952) — немецкий скрипач. В 1919 году организовал струнный квартет.
Розе Арнольд Йозеф (1863—1946) — австрийский скрипач. В 1882 году организовал и возглавил Квартет Розе, который очень скоро завоевал мировую славу.
81. Сарьян Мартирос Сергеевич (1880—1972) — советский живописец, народный художник СССР (1960), действительный член Академии художеств СССР (1947), действительный член Академии наук Армянской ССР (1956), Герой Социалистического Труда (1965), депутат Верховного Совета СССР (1946—1958), лауреат Государственной премии СССР (1941) и Ленинской премии (1961).
82. Вержбилович Александр Валерианович (1849—1911) — виолончелист, ученик К. Ю. Давыдова, профессор Петербургской консерватории, член струнного квартета РМО.
83. Бёрис Роберт (1759—1796) — шотландский поэт, возродивший шотландскую народную песню.
84. Энеску Джордже (1881—1955) — румынский композитор, скрипач, дирижер, пианист, педагог и общественный деятель.
85. Голконда — старая крепость в Индии, некогда столица Деканского царства. Голконда знаменита отделкой алмазов. Отсюда распространенное выражение: «сокровища Голконды».
86. Марков Павел Александрович (р. 1897) — советский театровед, режиссер, заслуженный деятель искусств РСФСР (1944), доктор искусствоведения (1960), профессор ГИТИСа (с 1943 г.).

87. Кипп Карл Августович (1865—1925) — пианист, профессор Московской консерватории.
88. Браудо Евгений Максимович (1882—1939) — музыковед, заслуженный деятель искусств РСФСР (1932).
89. Миньяр-Белоручев Константин Александрович (1874—1944) — виолончелист, профессор Тифлисской консерватории.
90. Черепнин Николай Николаевич (1873—1945) — композитор и дирижер. В 1909—1914 годах дирижировал балетными и оперными спектаклями «Русских сезонов» в Париже.
Белоусов Ефрем Яковлевич (1881—1945) — виолончелист, педагог.
Вильшау Виктор Робертович (1870—1937) — скрипач. С 1896 года преподаватель Музыкального училища в Тифлисе.
91. Фрескобальди Джироламо (1583—1643) — итальянский композитор и органист.
92. Брандуков Анатолий Андреевич (1858—1930) — виолончелист, педагог, музыкально-общественный деятель, профессор Московской консерватории (с 1921 г.).
93. Гольденвейзер Александр Борисович (1875—1962) — пианист и композитор. Народный артист СССР (1946). Доктор искусствоведения.
94. Рубикон, от выражения «перейти Рубикон»: в переносном смысле — принять бесповоротное решение.
95. Лало Эдуард (1823—1892) — французский композитор и скрипач.
96. Персимфанс — Первый симфонический ансамбль Моссовета (симфонический оркестр без дирижера). Существовал десять лет (1922—1932). Основатель — профессор Московской консерватории Л. М. Цейтлин.
97. Калюжный А. М. — бывший политкаторжанин-народник. При содействии Калюжного в тифлисской газете «Кавказ» (1892, № 242) был опубликован первый рассказ Горького «Макар Чудра». «Я встретил этого юношу и братски полюбил, угадывая в нем огромные душевные силы и призвание к художественно-литературной деятельности: в этом он помог мне сам» (А. М. Калюжный. Моя первая встреча с Максимом Горьким. Из воспоминаний. — «Заря Востока», Тифлис, 1936, 14 июля).
98. Бородай Михаил Матвеевич (?—1930) — организатор театральных товариществ в Харькове, Екатеринославле, Казани, Саратове, фактически антрепренер. В его труппе начинал свою артистическую деятельность В. И. Качалов.
99. Орлов Александр Иванович (1873—1948) — советский дирижер, народный артист РСФСР (1945). В 20-е годы работал на Украине главным дирижером Киевской оперы, профессор дирижирования Киевской консерватории, с 1930 года главный дирижер симфонического оркестра Всесоюзного радио.
100. Топилин Всеволод (1910—1970) — пианист, выступал как ансамблист и аккомпаниатор Давида Ойстраха (в 30-е гг.).
101. Сальери Антонио (1750—1825) — итальянский композитор, дирижер и педагог — учитель Бетховена, Шуберта, Листа. Написал много опер, пользовавшихся в свое время успехом. Легенда об отравлении им Моцарта положена в основу трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери».
102. Губерман Бронислав (1882—1947) — польский скрипач. С 1892 года учился у Иоахима. В 1926-м и 1929 году Губерман с большим успехом концертировал в СССР.
Кубелик Ян (1880—1940) — чешский скрипач (ученик Шев-

чика) и композитор. Концертировал во многих странах, в том числе и в России.

103. Баженов Василий Иванович (1737—1799) — архитектор, автор замечательного памятника русского классического зодчества — б. дома Пашкова (ныне старое здание Библиотеки имени В. И. Ленина) в Москве.
Казаков Матвей Федорович (1738—1812) — архитектор, один из основоположников русской классической архитектуры XVIII века, автор многочисленных сооружений, в частности б. Благородного собрания (ныне Дом союзов) в Москве.
Растрелли Варфоломей Варфоломеевич (1700—1771) — архитектор, представитель архитектуры русского барокко середины XVIII века, создатель Зимнего и Летнего дворцов (ныне Эрмитаж и Русский музей) в Петербурге.
Захаров Андреян Дмитриевич (1761—1811) — создатель одного из шедевров архитектуры — здания Адмиралтейства в Петербурге.

104. Мельпомена (букв. поющая) — в греческой мифологии одна из девяти муз.

105. Петров Осип Афанасьевич (1806—1878) — великий русский певец (бас). Первый исполнитель партий Руслана («Руслан и Людмила» М. И. Глинки), Мельника («Русалка» А. С. Даргомыжского), Варлаама («Борис Годунов» М. П. Мусоргского) и др.

106. Монахов Николай Федорович (1875—1936) — советский актер, народный артист РСФСР (1932). Выступал на эстраде, в оперетте с 1895 года. С 1919 года работал в Ленинградском Большом драматическом театре.

107. Ойстрах Валерий — солист Москонцерта, лауреат VII Всесоюзного конкурса скрипачей в Казани (1985). Ученик С. Б. Безродной и Х. С. Ахтямовой, выпускник ГМПИ имени Гнесиных.

108. Имеется в виду книга: Ямпольский И. М. Давид Ойстрах. — М.: Музыка, 1968.

109. Чистяков Павел Петрович (1832—1919) — художник и выдающийся педагог, преподававший в петербургской Академии художеств. Учитель И. Е. Репина, В. А. Серова, В. М. Васнецова, М. А. Врубеля, В. Э. Борисова-Мусатова и др.

110. Авраамов Арсений Михайлович (1886—1944) — композитор, теоретик и музыкальный критик. Сотрудничал в «Музыкальном современнике». В 1920-х годах выступил как автор «универсальной 48-тонной системы», не имевшей, однако, успеха.

111. Чемоданов Сергей Михайлович (1888—1942) — советский музыкальный писатель и критик, педагог, лектор. Одно время был музыкальным обозревателем «Известий».

112. Муравьева Елена Александровна (1867—1939) — советская певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог. Заслуженный деятель искусств УССР (1938). Профессор Киевской консерватории (с 1920 г.). Ее ученики, кроме З. Гайдай, — И. Козловский, Б. Златогорова, Л. Руденко и др.

113. Андреев Василий Васильевич (1861—1918) — музыкант, виртуоз на балалайке, руководитель первого оркестра русских народных инструментов.

114. Трояновский Борис Сергеевич (1883—1951) — виртуоз на балалайке и композитор.

115. Будашкин Николай Павлович (р. 1910) — советский композитор, народный артист РСФСР (1972), автор популярных песен и музыки для оркестра народных инструментов.

116. Степанова Елена Андреевна (1891—1978) — советская певица (колоратурное сопрано), народная артистка СССР (1937). Солистка Большого театра (до 1944 г.), камерная певица.
117. Гейрот Александр Александрович — старейший артист МХАТа.
118. Осипов Дмитрий Петрович (1910—1953) окончил Московскую консерваторию по классу профессора Гольденвейзера. В 1945 году, после смерти Николая Петровича, принял на себя руководство Русским народным оркестром.
119. Гваренги (Кваренги) Джакомо (1744—1817) — русский архитектор, итальянец по происхождению.
120. Костанди Кириак Константинович (1852—1921) — украинский живописец, передвижник, преподавал в Одесском художественном училище.
121. Клодт Петр Карлович (1805—1867) — крупный русский скульптор; главные работы — конные группы на Аничковом мосту и памятник И. А. Крылову в Петербурге.
122. Мазини Анджело (1844—1926) — итальянский оперный певец (тенор).
123. Пургольд (в замужестве Молас) Александра Николаевна (1844—1929) — камерная певица (меццо-сопрано) и вокальный педагог.
124. Петрова-Воробьева Анна Яковлевна (1816—1901) — выдающаяся русская певица (контральто). Была первой исполнительницей роли Вани и Ратмира в операх Глинки.
Леонова Дарья Михайловна (1829—1896) — оперная и концертная певица (контральто), ученица Глинки. Артистка Мариинского театра и московского Большого театра.
125. Забела-Врубель Надежда Ивановна (1868—1913) — певица (колоратурное сопрано), артистка Московской частной русской оперы и Мариинского театра.
126. ГОМЭЦ — Государственное объединение музыкальных, эстрадных и цирковых предприятий (1931).
127. Олеша Юрий Карлович (1899—1960) — русский советский писатель, автор романа-сказки «Три толстяка», романа «Зависть», пьес и рассказов.
128. Сальвини Томмазо (1829—1916) — величайший итальянский трагический актер второй половины XIX века.
129. Пергам (ныне Бергама в Турции) — древний город в М. Азии, столица Пергамского царства. Прославился своей библиотекой и роскошью сооружений. Раскопки Пергама дают богатый материал по истории культуры эллинистической эпохи.
130. Джорджоне (ок. 1477—1510) — итальянский живописец венецианской школы, ученик Джованни Беллини. Влияние Джорджоне огромно, оно распространилось на сотни лет, начиная с Тициана и кончая Эдуардом Мане.
131. Боске Эмиль (1878—1958) — бельгийский пианист и педагог, ученик Ф. Бузони. Преподавал в Антверпенской (с 1905 г.), затем в Брюссельской (профессор с 1919 г.) консерваториях. Концертировал во многих странах.
132. Бакхауз Вильгельм (1884—1969) — немецкий пианист-виртуоз, ученик А. Реккендорфа и Э. д'Альбера. Гастролировал в России в 1911 году, в СССР — в 1928-м.
133. Ген Альфред (р. 1887) — немецкий пианист, победитель последнего Международного конкурса имени А. Г. Рубинштейна.
134. Ареопаг — в древних Афинах высшее судилище, названное по месту заседаний («холм Ареса»).

135. Хаям (Хайям) Омар (?—ок. 1123) — знаменитый персидский поэт и ученый.
136. Кёклен Бенуа Констан (1841—1909) — французский комедийный актер.
Кин Эдмунд (1787—1833) — английский актер-романтик, потрясал зрителей своей темпераментной, эмоциональной игрой.
Тальма Франсуа Жозеф (1763—1826) — великий французский трагический актер периода революции и наполеоновской империи.
Тартюф — герой одноименной комедии Мольера; сатирический образ Тартюфа стал символом лицемерия и ханжества.
Юрьев Юрий Михайлович (1872—1948) — драматический актер, народный артист СССР (1939). Творчеству Юрьева была свойственна героико-романтическая направленность.
137. Барбер Самюэл (р. 1910) — американский композитор.
138. Гизекинг Вальтер (1895—1956) — немецкий пианист и композитор.
139. Мане Эдуард (1832—1883) — глава французских импрессионистов, преимущественно пейзажист.
Ренуар Огюст (1841—1919) — французский живописец, примыкавший к импрессионизму.
Сислей Альфред (1838—1889) — французский живописец-пейзажист.
140. Бернар Сара (1844—1923) — французская актриса. Представительница сильного трагического жанра, обладала прекрасной дикцией и блестящей техникой.
141. Контский Антон (1816—1899) — польский пианист-виртуоз.
Контский Аполлинарий (1824—1879) — польский скрипач-виртуоз, композитор, дирижер.
142. Закушняк Александр Яковлевич (1879—1930) — актер и чтец, один из создателей советской реалистической школы художественного чтения.
143. Ван-Гог Винсент (1853—1890) — живописец, родился в Голландии, работал во Франции. От него ведет свое начало современный экспрессионизм.
144. Мельгунов Юлий Николаевич (1846—1893) — пианист, теоретик, собиратель и исследователь народных песен.
145. Курбе Гюстав (1819—1877) — французский живописец-реалист, участник Парижской Коммуны 1871 года.
146. Пифагор (VI в. до н. э.) — древнегреческий философ. Пифагору приписывалось также занятие математикой и теорией музыки.
147. Антокольский Марк Матвеевич (1843—1902) — скульптор-реалист, близкий к передвижникам.

СОДЕРЖАНИЕ

Научно-популярное издание

Павел Павлович Коган

ВМЕСТЕ С МУЗЫКАНТАМИ

Издание второе, дополненное

Редактор И. Прудникова Художник Л. Саксонов Худож. редактор Л. Рабенау Техн. редактор Л. Курасова Корректор М. Кабалевская

ИБ № 2141

Сдано в набор 19.12.85 Подп. к печ. 03.06.86 Форм. бум. $84 \times 108^1/_{32}$ Бумага типографская № 1 Гарнитура шрифта литературная Печать высокая Печ. л. 9,06 Усл. печ. л. 15,22 Усл. кр.-отт. 15,22 Уч.-изд. л. 16,51 Тираж 10 000 экз. Изд. № 7591 Зак. 938 Цена 1 р. 50 к.

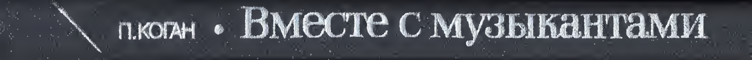
Издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6. Садовая-Триумфальная ул., 14—12

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

тор
а я

ага
кая
аж

ете


П.КОГАН • Вместе с музыкантами